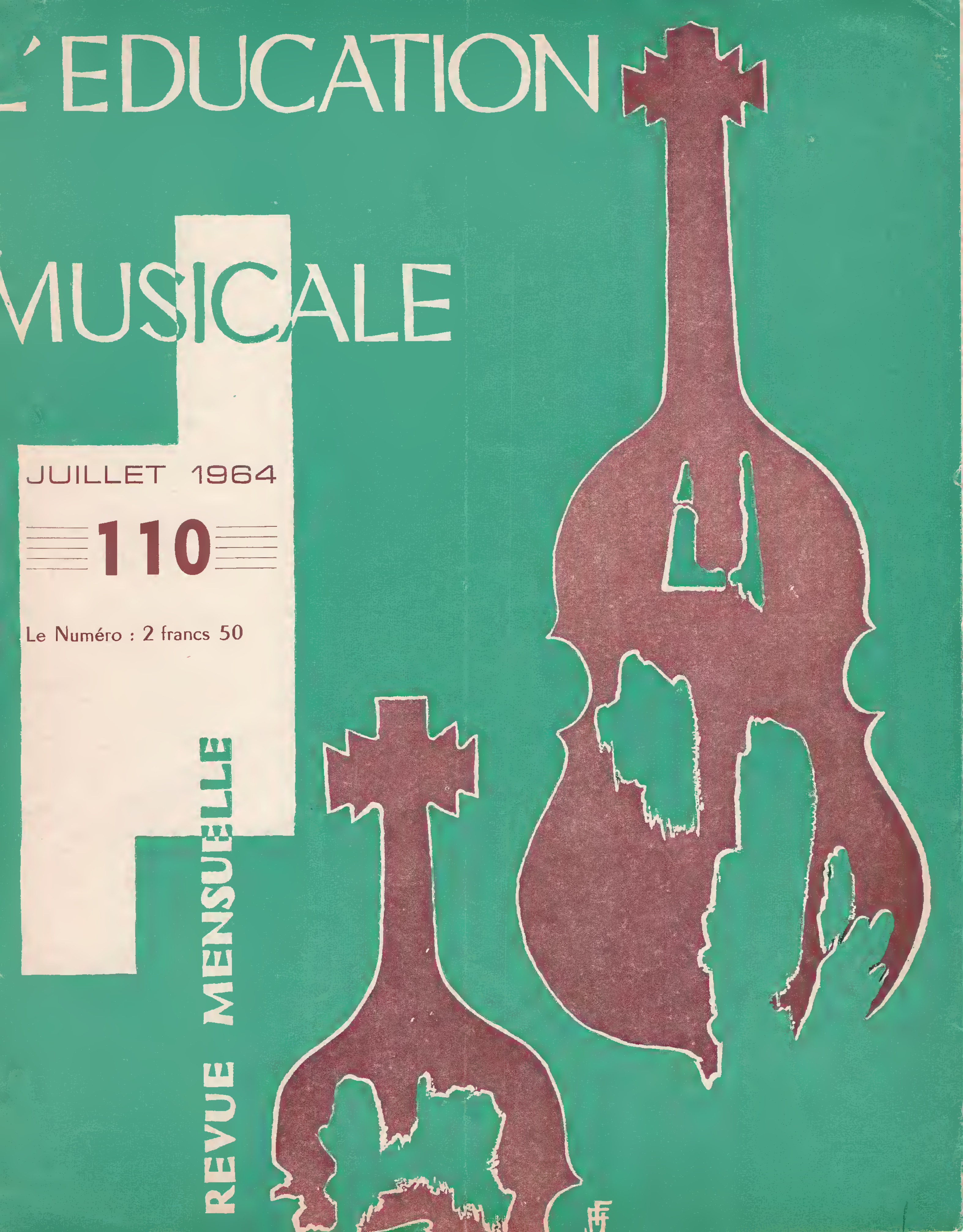

L'EDUCATION
MUSICALE
JUILLET 1964
110
Le Numéro : 2 francs 50
REVUE MENSUELLE

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 18,— (Etranger : F. 21,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 26,— (Etranger : F. 30,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, Rue Pierre-Nicole, Paris-5e

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 2,50.
Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 4,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

L'ÉDUCATION MUSICALE

19e Année — N° 110 — 1er JUILLET 1964

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre-Nicole — PARIS-5e — ODEon 24-10

EDITORIAL

Dernier de l'année scolaire, ce numéro l'est aussi pour le plus grand nombre d'entre vous, plus de 90 %.

Si vous appartenez à cette catégorie d'abonnés, vous en êtes averti de trois façons différentes : une bande d'envoi jaune clair sur laquelle figurent deux mentions : « ABONNEMENT TERMINE » et « JUILLET ».

Tout cela vous invite alors à procéder à votre renouvellement. Nous l'espérons. Et nous vous prions de le faire LE PLUS TOT POSSIBLE en suivant les indications de la page 25/313.

Certes, à la veille de vacances nécessaires que nous vous souhaitons heureuses, vous avez d'autres préoccupations et vous pensez que l'époque de la rentrée de septembre sera suffisante pour faire ce renouvellement.

Mais nous savons aussi que la rentrée scolaire est accaparante, si bien que les jours, et les semaines, passent, et votre abonnement n'est pas renouvelé.

Il en résulte chaque fois un travail administratif et comptable assujettissant, long et, surtout, fort onéreux : plus de 3,50 F par abonnement non renouvelé à temps. Dépense totalement improductive qu'un léger effort de chacun peut éviter.

C'est cet effort que nous vous demandons.

Sans tarder et sans remettre à plus tard, renouvelez votre abonnement.

Nous vous en remercions vivement comme nous remercions ceux qui, après notre Editorial de Juin, ont déjà procédé à leur renouvellement.

★

Ce dernier numéro de juin a porté à votre connaissance ce que sera la Revue à partir du 1er octobre 1964 : 36 pages au lieu de 32, soit au moins 40 pages de plus par an, ce qui permettra un plus grand nombre d'articles, en particulier d'analyses d'œuvres de toutes les époques, des fiches biographiques, etc...

En page 25/313 vous trouverez nos tarifs applicables à dater du 1er octobre 1964.

N'oubliez pas qu'en nous procurant un ou deux abonnements, vous profiterez d'une remise sur le prix de votre propre abonnement. Profitez de cette offre qui laissera le prix de votre abonnement au prix actuel pour un abonnement et plus bas encore pour deux abonnements nouveaux.

★

Les abonnements au SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE suivent invariablement l'année civile, soit de janvier à décembre. Beaucoup d'entre vous, en renouvelant leur abonnement à la seule EDUCATION MUSICALE, ont aussi renouvelé leur abonnement au SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE pour 1965.

Nous les en remercions et souhaitons que tous en fassent autant. Cela simplifiera notre travail et nous fera gagner du temps.

Si vous n'avez pas encore souscrit à ce SUPPLEMENT, ne tardez pas, notre stock 1964 s'épuise.

★

Voilà que commence par ailleurs l'époque des changements d'adresse ou d'état civil.

Faute de nous en avertir, des numéros reviennent chaque année à partir d'octobre avec la mention « INCONNU » ou « PARTI SANS LAISSER D'ADRESSE ».

Prévenez-nous le plus tôt possible en n'omettant pas de nous rappeler ancienne adresse et précédent état civil.

Le plus simple est de joindre à votre demande de changement la dernière bande d'envoi.

★

Afin de les publier dans notre rubrique « EXAMENS ET CONCOURS », transmettez-nous les textes de dictées, voire de solfège, des Probation et Baccalauréat 1964.

Paul Dukas : LA PÉRI

par A. GABEAUD

Partition.

Orchestre, petit format : Ed. Durand.

Biographies.

Samazeuilh - Georges Favre.

Enregistrements.

DECCA LXT 5454 - St. : 207 (dir. Ansermet).
VSM FALP 530 (dir. Dervaux).
DGG G 18649 (avec fanfare) - St. : 138649.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

Sous la direction du célèbre DIAGHILEW, la troupe des Ballets Russes, en tournée mondiale dès 1909, fut à l'origine d'une révolution importante dans l'Art et l'Histoire de la Danse, non seulement par ses techniques nouvelles, hardies, mais aussi en révélant le parti que la chorégraphie peut tirer d'une adaptation plus étroite à l'expression musicale. Ces nouveaux principes, ainsi que l'affranchissement des conventions existantes, furent aussi appuyés par une autre révélation, cette fois musicale : celle des premières œuvres de STRAVINSKY : *L'Oiseau de feu, Pétrouchka* et plus tard : *Le Sacre du Printemps* au départ particulièrement orageux.

Dès lors, un tournant est franchi pour la danse et sa musique dont le cercle va aller s'élargissant. On dansa sur des œuvres instrumentales qui ne paraissaient guère destinées à cela, et sur d'autres plus suggestives, tels les *Poèmes symphoniques* où le geste peut affirmer et compléter l'illustration musicale du texte. Ces adaptations de musique pure à la danse suscitèrent d'autres initiatives surtout chez les jeunes compositeurs de l'Ecole française. Ils écrivirent alors des œuvres généralement peu longues, destinées à la *danse mimée* et dont le scénario dramatique, affranchi des conventions du ballet d'Opéra, se présente comme un *Poème chorégraphique,* laissant aux interprètes une grande liberté pour le choix des attitudes et gestes les plus propres à en traduire l'expression dramatique.

Avec les auteurs les plus marquants de la nouvelle Ecole (Schmitt, Ravel...), Paul DUKAS apporta lui aussi son tribut, en composant ce poème intitulé : *La Péri,* inspiré d'une légende persane, et qui fut écrit vers 1910-1911.

Une fois achevé, Dukas dans sa modestie intransigeante (qui lui fit détruire bien des pages...) ne le trouvait suffisamment parfait, mais le jugement d'amis musiciens à qui il le soumit, l'engagea à publier et faire jouer cette œuvre magnifique qui méritait d'être connue.

Si les Ballets Russes n'eurent pas l'occasion de révéler eux-mêmes *La Péri,* une danseuse renommée, Mme TROUHANOWA, s'en chargea et créa le rôle. La première représentation eut lieu le 23 avril 1912, à l'un des *Concerts de Danse* donnés au Châtelet par cette grande artiste qui créa elle-même le rôle de la Péri. Aux programmes de ces représentations, figurent aussi d'autres titres : *Istar* de Vincent d'INDY, *Les Valses nobles et sentimentales* de RAVEL, la *Tragédie de Salomé* de Florent SCHMITT...

Les décors somptueux très réussis étaient réalisés par René Piot. Pour cette première, Dukas avait fait précéder l'œuvre d'une *Fanfare* étincelante (qui ne figure pas dans la partition). Cette page très connue, n'a aucun rapport thématique avec le poème, et se présente plutôt comme un portique grandiose et annonciateur de l'œuvre.

Plus tard, *La Péri* est entrée au répertoire de l'Opéra où elle figure toujours. En 1912, l'œuvre ne semble pas avoir eu un très grand retentissement dans la critique occupée à d'autres démonstrations plus spectaculaires ; cependant, les principaux juges furent unanimes dans leur enthousiasme pour la musique de Paul Dukas dont le génie était déjà reconnu et admiré.

Personne, parmi les musiciens, ne pouvait demeurer insensible à tant de beauté prodiguée à pleines mains dans cette partition !

Beauté des thèmes, et de leurs développements ; *harmonies* aux trouvailles raffinées, aux *modulations colorées ; architecture parfaite* et claire ; et tout cela mis en valeur par une richesse d'*orchestration* inégalée, qui renforce les élans de passion et les enveloppe de sa splendeur.

L'*orchestre,* de composition classique, présente certaines particularités : avec l'utilisation au maximum des ressources instrumentales, parfois poussées jusqu'à la virtuosité, on remarque ce *travail dans « la pâte »* spécial à Dukas : l'orchestre est presque toujours groupé ; l'alliage de timbres y est plus fréquent que l'emploi du timbre pur ; les instruments vont souvent par masses, ne craignant pas l'usage des doublures. Ce qui dégénérerait en lourdeur ou en monotonie chez d'autres moins habiles, demeure avec Dukas parfaitement équilibré, aéré, et mouvant, grâce à une maîtrise extraordinaire dans le maniement de toute cette « pâte » sonore...

L'emploi des bois est merveilleux : des gammes chromatiques en tierces, en sixtes, des accords étrangers enchaînés leur sont souvent confiés. Les cuivres vivent et agissent. Les violons, souvent divisés (parfois à trois), surtout dans l'aigu. La percussion, composée de nombreux instruments judicieusement employés.

Tous ces détails accessoires ne chargent pas l'ensemble et se déploient comme un réseau brillant et fin sur lequel ressort la broderie éclatante des thèmes principaux qui demeurent toujours les véritables personnages dramatiques agissants.

Ces thèmes sont très expressifs et d'une grande noblesse, tels : celui d'*Iskender* (1) et celui plus souple, de la *Péri* (2). On peut admirer aussi les accords mystérieux du début, scintillant dans l'*aigu,* registre tenant une place importante dans l'orchestre, et où s'accumulent les intervalles rapprochés, ce qui est conforme aux lois de la résonance naturelle et allège la sonorité.

Signalons aussi l'emploi poétique des cors et des harpes, les dessins légers qui traversent l'orchestre, tout ceci contribue à créer l'atmosphère de rêve et de légende qui entoure le sujet.

L'architecte admirable qu'était Dukas, a su, comme pour *L'Apprenti sorcier,* donner à son poème dansé un cadre classique clair, mais très assoupli à la marche de l'action, ce qui en facilite la compréhension. Les développements sont très bien conduits, et la conclusion offre une adroite superposition des thèmes dans un sens tout dramatique.

Avant d'entreprendre l'analyse, citons cet extrait d'une conférence de Vincent d'Indy faite sur Dukas, le 8 avril 1920, aux Concerts historiques Pasdeloup :

« Quant à *La Péri* écrite en 1911, c'est une adaptation toute spéciale de la symphonie à l'art de la mimique et de la danse, dans laquelle le plan du scénario dramatique n'exclut en rien

la construction et la forme musicales, et qui emprunte sa vie symphonique non à l'étincelante écriture orchestrale, mais — mieux — à *la valeur et à l'expression* des *thèmes employés* ». *Résumé du texte* (donné intégralement au début de la partition).

Le prince Iskender, voyant ses jours décliner, est parti à la recherche de la fleur d'immortalité. Sur les degrés du palais d'Ormuzd, est étendue une Péri (fée ou génie) endormie, une fleur de lotus à la main.

Iskender la découvre et reconnaît la fleur désirée, il s'absorbe un moment dans la contemplatation de la dormeuse, puis s'approche et dérobe la fleur. Celle-ci s'empourpre peu à peu, car la passion s'est emparé du prince... La Péri s'éveille, constate le larcin qui la rend d'abord furieuse ; mais la teinte rougissante du lotus lui révèle ce qui se passe dans le cœur d'Iskender. Alors, elle danse, s'approche de plus en plus... et, le prince, troublé, lui rend la fleur qui retrouve sa blancheur première... La Péri disparaît avec la lumière décroissante, laissant le malheureux prince seul, dans l'ombre descendante qui lui présage sa fin prochaine.

ANALYSE MUSICALE

Ce poème chorégraphique est construit sur le plan et selon les principes d'un *premier mouvement de symphonie,* avec les modifications nécessitées par l'action dramatique.

Il comprend *trois parties :*

I) *Exposition* des thèmes, précédée d'une introduction.

II) *Milieu : Danse de la Péri* (6) et *Variations* constituant un développement des thèmes principaux.

III) *Réexposition :* un peu différente de l'Exposition (avec une Introduction) et qui ramène tous les éléments de la partition.

Deux thèmes principaux dominent toute l'œuvre et se rapportent aux deux personnages :

1° *Un thème* noble, rythmique (1), attaché à *Iskender.*

2° *Un thème* de séduction, mélodique très souple (2), très féminin, représente *la Péri.*

D'autres dessins mélodiques apparaissent au cours de l'œuvre, et même dès le début, thèmes secondaires, sauf le plus important qui est celui de la Danse (6) et entre dans l'action. Les autres sont épisodiques ou descriptifs, créant l'atmosphère et celui de la Danse (6) est un nouvel aspect du premier thème (1).

Nous les signalerons au fur et à mesure de leur apparition.

I) Exposition.

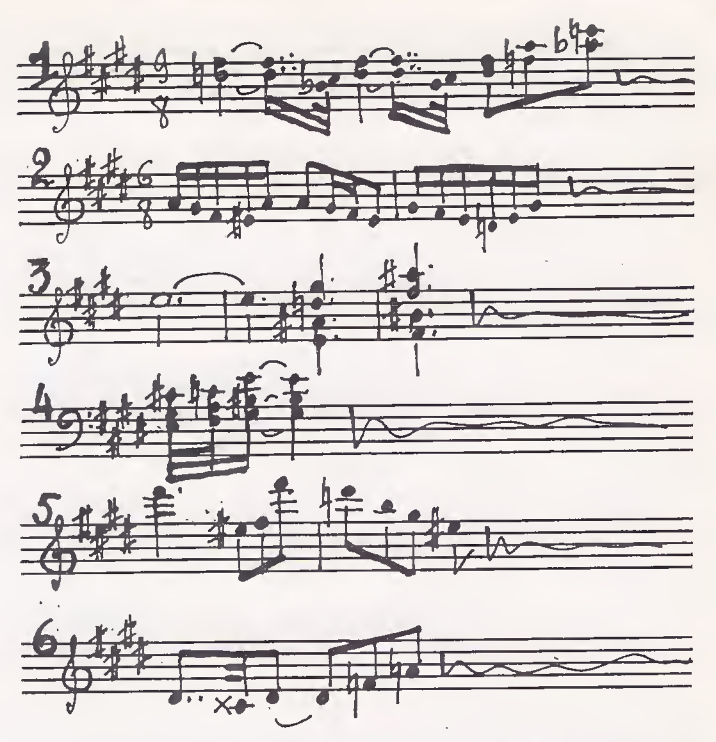
a) *Introduction* (*lent*). Le prince est à la recherche de la fleur d'immortalité. Des harmonies célestes, fluides montent dans l'aigu sur une pédale grave de tonique (*mi* 8) au quatuor.

Un appel de cors (mes. 4-5) qui se répétera, semble décrire la quête anxieuse d'Iskender.

Des gammes chromatiques (mes. 6-7 et mes. 13-14) traversent l'atmosphère comme des rayons lumineux.

b) *Double exposition* des deux thèmes : *Premier* thème (1). Le prince apparaît avec son thème noble (1) mes. 16, confié aux bois et trompettes dans la *douceur* (belle sonorité). La pédale de tonique continue, et des arpèges vifs et aigus survolent l'ensemble. Ce premier thème est simplement énoncé.

Deuxième thème (2) enchaîné sans transition, et incomplet (mes. 18). Mouvement plus animé. Entouré de gammes chromatiques, de trémolos, il est donné d'abord par le cor anglais, les cors, les altos, auquels s'ajoute la flûte (remplaçant le cor anglais) insinuant et prenant, tel il représente la Péri endormie sur les gradins (la pédale de *mi* cesse).



b') Le *thème d'Iskender* (1) revient plus proche, mesure 23, et transporté sur une pédale de *sol ;* mais le ton de *mi* reparaît avec le retour au lent du début et s'impose par une pédale aiguë, sur laquelle évoluent de très légers arpèges (mes. 26 à 30). Le prince a découvert la Péri endormie, il la contemple et le désir s'éveille dans son cœur.

Le *thème de la Péri* (2) va s'exposer complètement et même se développer (mes. 31) avec son entourage étincelant (en *mi*) ; il arrive à tout absorber (mes. 31 à 40) d'abord : clarinettes et bassons avec altos et violoncelles, puis adjonction du cor anglais. Il s'exalte jusqu'au paroxysme (mes. 37 et 41). Le thème (2) de *la Péri* reprend, après avoir modulé, dans toute la force en *ut* (mes. 42) avec tout l'orchestre ; la mélodie se déroule et s'étale aux hautbois, cor anglais, bassons altos, redoublés en haut aux premiers violons ; les cors interviennent pour renforcer ses volutes (v. mes. 43 à 46) des traits légers, rapides, des glissandos l'entourent.

c) Petit épisode et *développement :* Le thème (1) d'Iskender intervient, mais celui (2) de la *Péri* domine au-dessus (mes. 48 à 51) tout à fait dans l'aigu (flûtes, violons, célesta). Iskender a reconnu la fleur (5) dans la main de la fée, et un motif nouveau souligné par un changement de rythme (mes. 52 à 55) apparaît, très haut, comme inaccessible (flûtes, violons).

Le thème (2) revient dans la force sur une pédale de dominante (*si*) et se perd dans les montées chromatiques (mes. 56 à 61).

Une cadence sur *mi*, ramène le début de l'Introduction, avec les accords mystérieux (3) et les appels de cors (4) auxquels répond le motif de la fleur (5) mes. 64 ; ce système se reproduit trois fois en modulant, après une pédale de *mi*, c'est une pédale de *ré* (mes. 70).

Iskender se penche et dérobe le lotus qui commence à s'empourprer, dès qu'il est au contact du prince de plus en plus épris.

Après des frémissements, un coup de vent (montées et descentes chromatiques) éveille la Péri (mes. 76 à 83) ; s'apercevant du vol, elle est furieuse.

Un nouvel épisode (en *ré bémol*) dépeint la colère de la fée : le thème (2) est déformé dans l'aigu (mes. 84) entouré d'une grande agitation orchestrale. Mais la Péri voit le lotus rougir (mes. 92). (Le motif (5) de la fleur se tient aux deuxièmes

violons et aux cors.) Elle comprend et se calme (mes. 93 et suiv.). Le thème (2) séducteur reprend son aspect insinuant et mélodique, malgré quelques élans de colère, il s'impose se développe et s'apaise. Un enchaînement sur la fin du dessin amène la Danse.

II) Danse de la Péri.

Le premier thème (1) *est déformé,* pour constituer *le motif* (6) *de la danse,* comme si la Péri empruntait les sentiments du prince pour mieux le séduire et le vaincre.
Ce motif, devenu phrase, sera suivi de *six variations* développant les thèmes.

Le thème de la danse (6) se déroule sur un rythme régulier à 6/8 et en si majeur (mes. 110 à 123) ; il est confié aux flûtes, cors altos ; le rythme parfois syncopé subsiste pendant toute l'exposition de la phrase qui module vers les bémols à sa deuxième période. L'entourage est formé d'arpèges, de notes syncopées, de basses en pizzicati.

Première variation : C'est le *thème* (2) de la Péri qui est traité, très orné, et le sera avec des ornements croissant à chaque variation. D'abord, il se déroule (mes. 124) sur le rythme régulier de la danse, avec des glissandos de harpes et des battements très discrets, puis il se fragmente (mes. 128), reprend, module vers les bémols (comme dans l'exposition). Des *tenues aux basses* indiquent et maintiennent les modulations.

Deuxième variation (mes. 140) avec des notes rapides répétées à l'aigu (flûtes) : C'est encore le *thème* (2) de la Péri, orné. Il ramène le motif d'Iskender (1) aux cors dans son état primitif mais sur des harmonies plus consonantes, et comme lointain. Ce thème se répète sans se développer, mêlé à des fragments du motif (2) de séduction.

Troisième variation (mes. 156) : Sur le rythme de la danse (6), le motif (2) est encore plus orné, toujours dans l'aigu, se superposant à la danse; la variation ornementale du thème (2) est très délicate, confiée aux flûtes et aux premiers violons divisés ; le motif de la danse aux hautbois, cor anglais et cors. Un passage plus tranquille (mes. 165) s'intercale, puis la variation reprend avec la danse (6) au premier plan (mes. 170).

Quatrième variation : Sur une tenue de basse (*ut bécarre*) elle débute (mes. 178) avec une descente chromatique et un appel des cors rappelant ceux de l'Introduction (4). Puis, c'est la danse (6) accompagnée d'effets dans l'aigu pendant que la tenue d'*ut* se prolonge jusqu'à la mes. 187, où, avec le retour des chromatismes, elle s'installe sur un *si bémol* affirmant la la modulation et s'y maintiendra jusqu'à la mes. 191, et fera place à un *ré bécarre,* pour le retour de la danse, avec les mêmes effets d'orchestration. Les chromatismes amènent un élan de passion qui enchaîne la cinquième variation.

Cinquième variation : Sur une tenue de *fa dièse* (remarquons, en passant, le *rôle important des « tenues » ou pédales,* dont est semée la partition, et qui sont souvent placées sous (ou sur) des *chromatiques,* maintenant la tonalité ou affirmant les modulations). Le *motif* (2) *de la Péri* (mes. 203) prend un rythme balancé à 6/8, en haut, pendant que se glisse le thème (6) aux cuivres (mes. 207). La danse parvient à s'imposer (mes. 220), laissant l'autre reparaître (mes. 225), se développer et s'amplifier ; le rythme revient et s'accélère.

Sixième variation (mes. 249) : D'abord, thème de la Péri (premiers violons) accompagné du rythme de la danse, de plus en plus passionné, le paroxysme est atteint (mes. 265) dans une grande agitation, sur laquelle le thème (2) se montre amplifié, élargi (aux cuivres). Il prend le dessus en valeurs longues, retrouve son rythme initial agrandi (mes. 273 et suiv.), dans une exaltation croissante. La Péri s'est approchée d'Iskender, jusqu'à toucher son visage... Et, le prince, ébloui, lui rend la fleur.

III) Péroraison.

(*Réexposition*). Pendant de l'Exposition comme plan, mais avec des changements d'ordre dramatique.

Les thèmes reviennent morcelés, incomplets ou déformés.

a) *L'Introduction* repose sur le motif (5) de *la fleur.* Dans un calme subit il s'étale avec des harmonies, entre deux pédales de tonique (mi) (mes. 281 à 287) une pédale grave tenue aux quatrième cor et contrebasses, une pédale aiguë en trilles aux premier violons, ce trille n'y restera pas et montera jusqu'à fa dièse.

b) *Le premier thème* (1) attaché à Iskender, revient seul (mes. 289) entre les deux pédales grave (contrebasses, violoncelles et 4e cor) et aiguë (premiers violons divisés) ; cette double pédale est à la tonique, et semble emprisonner le prince dans l'immobilité et la fatalité ; des frémissements de cymbales s'y mêlent. L'appel des cors se perd dans cette ombre (mes. 294). Les harmonies du début (3) descendent (mes. 294-295).

Le deuxième thème (2) de la Péri (mes. 296) est ramené, mais s'éloignant (premiers violons altos et bassons) et, au-dessus, le thème d'Iskender (1) très déformé dans son déroulement, et rappelant le rythme de la danse, le deuxième thème (2) le domine très vite. La fleur (5) s'aperçoit, irradiée de lumière, et monte pour s'y perdre (mes. 300 et suiv.) dans un dernier élan de passion.

c) *Lent :* La vision disparaît. Le thème d'Iskender (1) demeure seul, avec les accords (3) du début (mes. 306). Un dernier souvenir : de la fleur (mes. 311) puis d'un fragment du thème (2) précèdent la dislocation du thème d'Iskender (mes. 316), et, sur l'immobilité de la pédale de tonique, résonnent les derniers appels des cors (mes. 328), laissant tomber la nuit sur le prince, qui s'éteint sans regret, après avoir contemplé et aimé la Beauté éternelle...

NOEL-GALLON

par Marcelle de Mayo

C'est encore un compositeur contemporain que la pianiste **Marcelle de Mayo,** notre excellente collègue, avait choisi de jouer sur les antennes de R.T.F.-Promotion (8 avril, 16 heures). Bravo pour cette louable obstination dans la défense de notre musique actuelle !

Il s'agit des très beaux **Préludes,** de **Noël-Gallon,** où des modulations toujours heureuses, assez dans la ligne fauréenne, apportent des éclairages diversifiés, des colorations recherchées. Ce premier cahier (car il en existe un second) comprend cinq préludes. Si les nos 2 et 5 sont pianistiques par essence, les nos 1, 3 et 4 évoquent volontiers d'autres instruments.

1. — Mi mineur (lento). Adopte la forme A.B.A. L'écriture, à la fois sûre et limpide, raffinée, distille une poétique mélancolie.

Nous en avons apprécié l'interprétation sensible et subtilement nuancée.

2. — Mi bémol (andante con moto). Peut-être moins spontanée — avec cependant une ligne très souple — cette page crée, elle, une atmosphère moins libre, quelque peu tendue même.

C'est avec aisance bien entendu, et surtout fort musicalement, que les difficultés d'exécution de cette page furent résolues.

3. — Ré mineur (allegretto). Fraîcheur et sveltesse parent ce prélude central, gracieusement valsé.

Et quelle fluidité dans la version proposée !

4. — La mineur (moderato). Capricieux, il s'articule sur un rythme dansant et, en dépit de sa légèreté, demeure un tant soit peu nonchalant.

Souplesse, élasticité de l'élément rythmique, élégance dans le mordant, voilà les caractéristiques essentielles de l'interprétation.

5. — Ré mineur (andante agitato). Dans ce prélude irisé, la main gauche chante sous les arabesques dessinées par la dextre.

Sous les doigts de notre pianiste, il apparut très lié, très chantant, expressif et chatoyant.

Encore bravo. Et... nous attendons le deuxième cahier par la même interprète.

Roland CHAILLON.

LIVRES - MUSIQUE

NOTES SANS MUSIQUE, de Darius MILHAUD (Ed. Julliard).

Aux *Notes sans Musique*, éditées en 1949, M. Darius Milhaud a ajouté quatre chapitres qui complètent l'histoire de sa vie jusqu'à nos jours.

C'est un livre que l'on consultera avec le plus grand intérêt, qu'il s'agisse de la biographie du compositeur ou de l'activité musicale contemporaine du monde entier.

L'auteur a beaucoup voyagé, il a été lié avec les personnalités les plus éminentes de la musique, de la littérature et des Beaux-Arts. Il a été professeur de composition au Conservatoire et aux Etats-Unis ; il a été en rapport avec les différentes générations de son époque.

A travers une existence, que les souffrances morales et physiques n'ont pas épargnée, il a su se réjouir sagement des succès remportés au cours d'une carrière dont l'activité a été vraiment prodigieuse. Mais sa générosité lui a fait prendre part aussi aux joies de ses collègues.

Comme nous le disons plus haut, cet ouvrage est une précieuse contribution à l'histoire de la musique contemporaine

De noubreuses photographies représentant le compositeur, aux diverses époques de sa vie, sa famille et ses amis figurent dans ce livre.

M. Franck.

HOMMAGE A MASSENET (en vente chez Yves Leroux, 37, rue de la Cloche, Fontainebleau).

Précédé de quatre lettres inédites de Massenet et de quelques articles parus au moment de sa mort, cet « hommage à Massenet » vient à son heure.

Le temps a fait son œuvre aussi bien pour Massenet que pour certains des signataires des articles parus dans ce petit recueil qui, comme l'avoue très franchement M. Jacques Chailley, pour son compte personnel, n'auraient jamais consenti dans leur jeunesse à rendre « un hommage sincère et presque chaleureux » à l'auteur de *Manon*.

M. Marc Pincherle résume parfaitement la morale de l'histoire en écrivant que les mélomanes n'ont pas besoin « d'effacer Massenet pour se donner le droit d'admirer Pelléas, Wozzek et le Château de Barbe-Bleue ».

Ce petit recueil mérite d'être lu par tous les amateurs de musique. Ils y trouveront, sous des plumes autorisées, la justification de l'énorme succès de Massenet auprès du public de nos scènes lyriques.

M. Franck.

JEUX ET CHANSONS à la mode de chez nous, musique de Jean Déré, paroles de Mariannik. Editeur : J. Jobert, 44 rue du Colisée, Paris-8e.

Les six chœurs constituant ce recueil sont des chœurs à 3 voix égales. Simples, ne comportant aucune difficulté, ni d'intonation, ni de rythme, voilà des pièces, musicales, que vos jeunes élèves trouveront plaisir à étudier et interpréter.

A. M.

SIX POEMES de Maurice Carême, par Jean Absil. Editeur : Lemoine.

Bien sûr, la difficulté est ici plus grande ; les recherches de détail, mouvements chromatiques sont assez poussés, certaines agrégations pourront paraître troublantes. En tout cas, tout ceci est fort musical et sort des sentiers battus.

A. M.

SEPT CHŒURS à deux voix de femmes et baryton ; DIX CANONS à deux voix, par Yvonne DESPORTES (éd. Max Eschig, Paris).

Voilà un ensemble de pièces que, d'emblée et sans aucune réserve, je recommande à tous, sans exception. Empreints de beaucoup de musicalité et de non moins d'esprit, tous ces chœurs, charmants, frais, aisés, plairont à tous vos choristes, petits ou grands. Avec eux, votre répertoire sera fameusement renouvelé.

Ils ne comportent aucune difficulté majeure tant ils sont chargés de musique, d'une musique qui sait illustrer, décrire avec art les textes de A. Bonnard, S. Ratel, Cl. Roy, R. Desnos, G. de Maupassant, P. Valet, J.-A. de Baïf, L. Dumas, A. Fleury, Fr. Jammes, P.-L. Géraldy.

En voici les titres : *Devis amoureux, Bonjour, Pastorale, Pluie d'été, Pulsations, Les Quatre Eléments, La Limace, Berceuse du Petit Loir, Les Grillons, La Fourmi, La Chanson du rayon de lune, Le Silence de la nuit, Bestiaire du coquillage, Le Rhinocéros, Bestiaire des pourquoi, Le Singe.*

Tous ces chœurs sont édités séparément. Vous qui en cherchez tant, n'allez pas plus loin, voilà ce qu'il vous faut.
Portez-les dans vos achats pour la prochaine année scolaire.

A. Musson.

LITURGIES pour chœur mixte a cappella. Poèmes de P. Verlaine, Musique de René Bernier. Editeur : Ed. Salabert, 22, rue Chauchat, Paris-9e.

Musicien très fin et sensible, ardent défenseur de la cause musicale, responsable afficace de l'enseignement de la musique en son pays, la Belgique ; l'inspecteur général Bernier offre là trois chœurs spirituels de bonnes dimensions.

Le premier est à 4 voix, le second divise souvent les 4 voix et le troisième, le plus développé, a un pupitre de 2 ténors.

A cause de ses difficultés tant mélodiques que rythmiques et métriques, ces chœurs, d'un sens musical délicat, d'une noble inspiration, s'adressent à des chorales évoluées. Elles doivent les inscrire à leur répertoire.

Les textes, en français, brodent sur les trois parties de l'ordinaire de la messe : Kyrie, Gloria, Sanctus.

A. M.

METHODE PROGRESSIVE pour l'étude de la FLUTE A BEC, par J. Boeckx. Edit. : Schott, 30, rue Saint-Jean, Bruxelles et 69, rue du Faubourg-Saint-Martin, Paris-10e.

En solo, duo, trio, l'auteur, professeur à l'Ecole Normale de Bruxelles, présente 80 numéros faciles (exercices, chants populaires).

Un avertissement donne des conseils pratiques et clairs sur le jeu de l'instrument et l'exécution des morceaux ; suit une description schématique de la flûte et la tablature.

A. M.

PETIT GUIDE FACILE d'accompagnement à la guitare. Edit. : Schott.

Les titres des chapitres donnent un aperçu suffisant de l'usage que l'on peut faire de cet ouvrage, plus théorique que pratique.

En voici la nomenclature : Quelques notions nécessaires de solfège ; Comment accorder la guitare ; Dénomination et chiffrage des accords ; Formation des accords ; Etude des accords (Tons de Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Si bémol) ; Renversements ; Dièses et bémols ; Transposition ; Composition des accords ; Rythme.
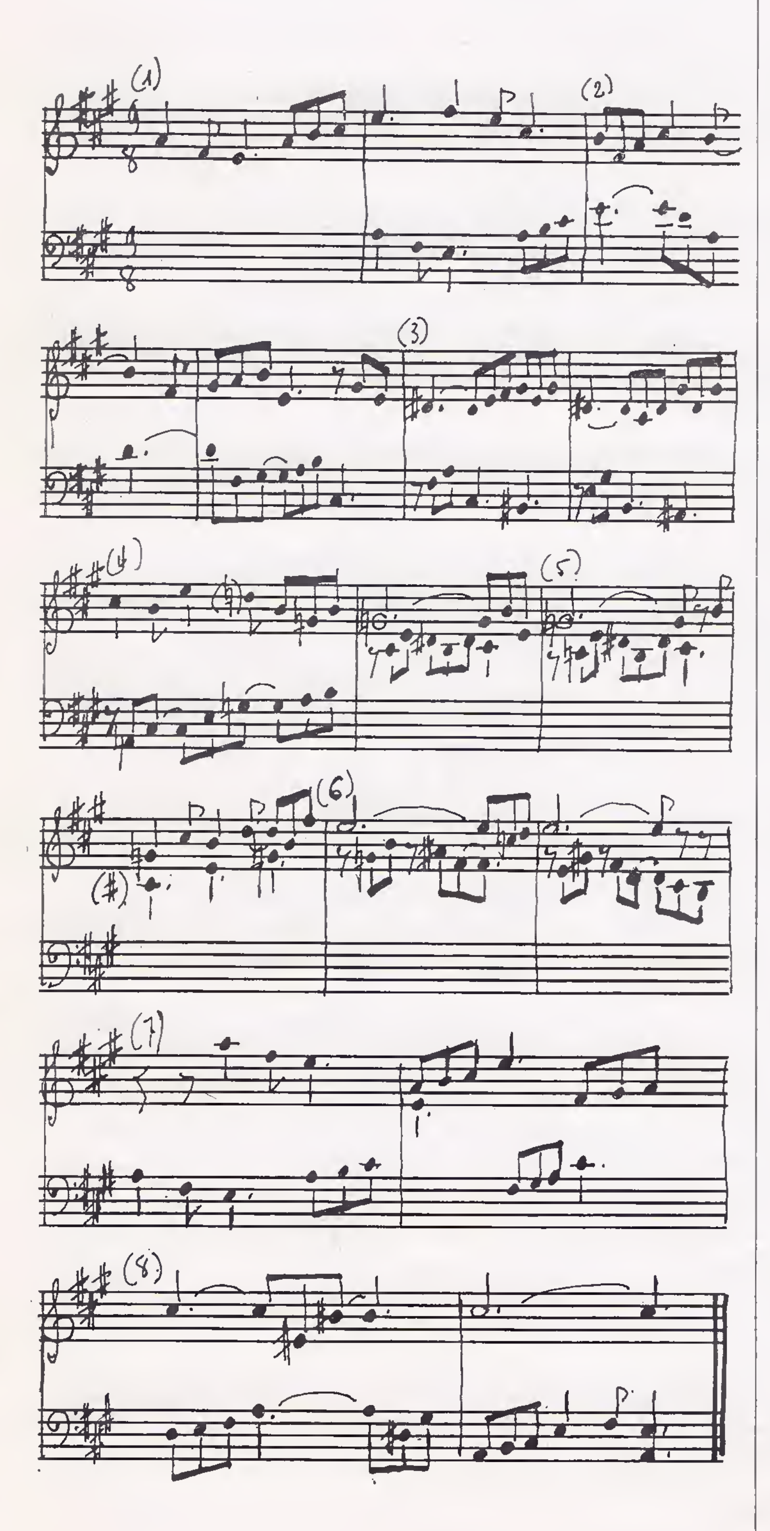
A. M.

EXAMENS ET CONCOURS

ÉPREUVES 1963

VILLE DE PARIS - Cours Normal

Dictée



ETAT - Premier Degré

Chant Scolaire

Poème de Robert DESNOS

L'ALLIGATOR

Moderato (♩ = 80 env.)

p Sur les bords — du Mis-sis-si-pi — Un al-li-ga-tor se ta-pit. Il vit passer un né-gril-lon Et lui dit: "Bon-jour, mon gar-çon —"

Più vivo (♩ = 100)

mp Mais le nè-gre lui dit "Bon-soir — la nuit tom-be, — il va fai-re noir, Je suis pe-tit et j'au-rais tort de par-ler à l'al-li-ga-tor." —

Rit.

Tempo 1º

Sur les bords — du Mis-sis-si-pi — L'al-li-ga-tor a du dé-pit, car il vou-lait au ré-veil-lon — Man-ger le ten-dre né-gril-lon.

Vivo

ETAT - Premier degré **Déchiffrage Piano**

Modéré (♩. = 66)

p

laissez vibrer

mf

f
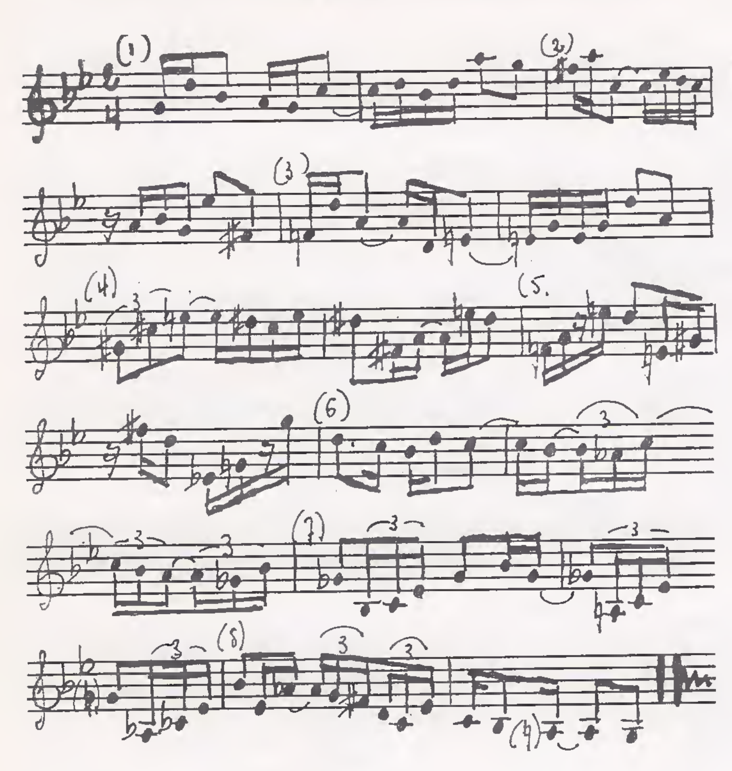
p

mf
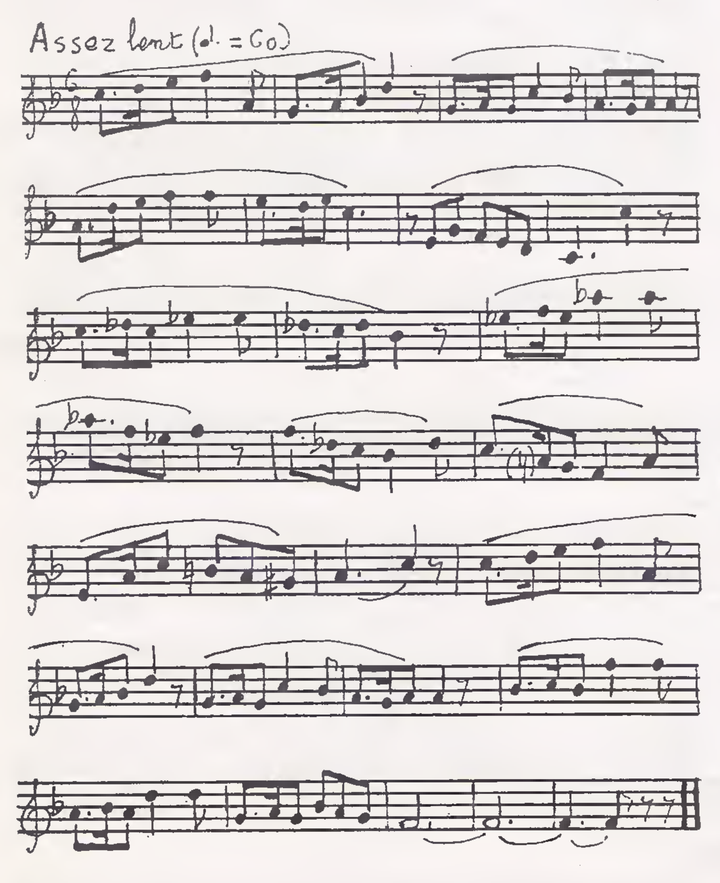
pp

8va

COURS NORMAL PARIS - Dictée



PARIS, Deuxième degré - Accompagnement



Dictée

LYCÉE LA FONTAINE PIANO

Espressivo (♩. = 84)

p dolce — poco — cresc. — Péd. — mp — simile — p — poco — cresc. — p — (2 Péd. — cresc.

animando poco a poco — con — do — f — 8va — rit — mf — dim. — Péd. — poco — a — poco — pp — Péd. — Péd.

ERRATUM

MARS ET EUTERPE N° 108

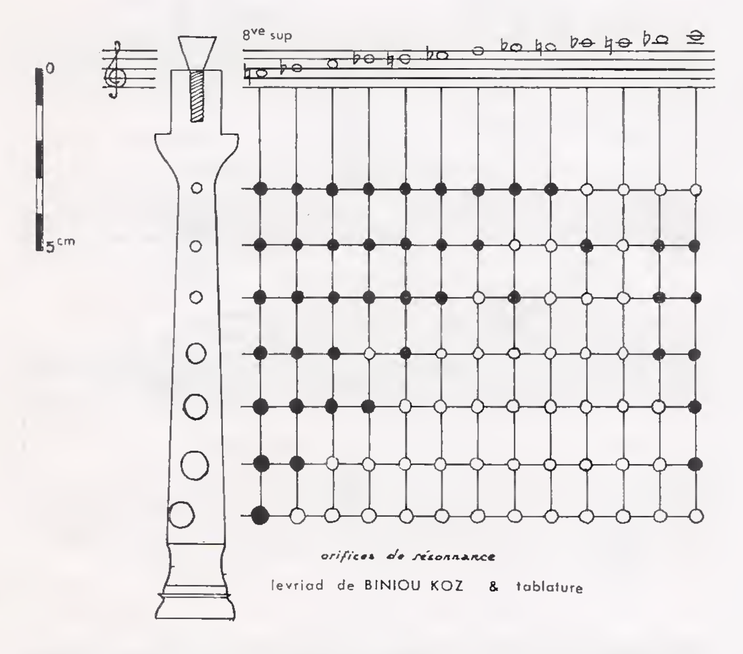
Par suite d'une erreur de frappe dactylographique, il fallait lire : Yperite au lieu de Hyperite, 24/248, 2e colonne, 2e alinéa, 5e ligne ; Morhange au lieu de Molhange, 2e colonne (1) (note additive).

Musettes et Cornemuses

par Jean L'HELGOUAC'H

Le présent article est consacré à la Bretagne. Je suis particulièrement reconnaissant à M. Jean L'Helgouac'h d'avoir bien voulu en assurer la rédaction, et lui exprime mes cordiaux remerciements. Depuis huit ans que j'ai eu l'avantage et le plaisir de lier connaissance avec lui, Jean L'Helgouac'h n'a jamais cessé de m'étonner, et je suis particulièrement sensible à la fidélité qu'il a toujours témoignée à la bonne musique en général, à la musique bretonne en particulier : le jeune bachelier ès sciences est aujourd'hui agrégé, attaché de Recherches au C.N.R.S., auteur de travaux fort intéressants concernant l'archéologie armoricaine ; de plus, il est à la fois un excellent altiste et talabarder, auteur d'une méthode de bombarde qui fait autorité, et il a signé plusieurs disques qui font honneur à son bon goût et à son talent. *L'Education Musicale* se réjouit de le compter parmi ses collaborateurs.

Jean MAILLARD.



levriad de BINIOU KOZ & tablature

La cornemuse, en Bretagne, prend le nom de biniou. *Cette appellation est généralement bien connue, mais sans doute beaucoup plus familière que l'instrument lui-même que l'on arrive à confondre avec la bombarde. Actuellement, le terme* biniou *s'applique à deux types différents de cornemuse, encore en usage, cependant qu'un troisième modèle, la veuze, a presque totalement disparu.*

L'instrument qui mérite le plus le nom de biniou, parce qu'il est la cornemuse bretonne par excellence, est celui que l'on appelle maintenant biniou koz *(vieux biniou), ou* biniou bihan *(petit biniou). Sa taille est effectivement réduite et le chalumeau* (lévriad) *n'a que 15 centimètres de long. Le porte-vent, est dénommé* sutel, *le bourdon unique,* korn-boud. *Ces éléments sont montés sur une poche ou* sac'h, *autrefois faite en peau de chien, désormais en peau de mouton.*

Sur le lévriad, les trous sont extrêmement proches les uns des autres, de telle sorte que les doigts de l'exécutant sont très serrés, surtout dans le haut de l'instrument (37). *Il n'y a pas de trou d'octave sur la face postérieure du lévriad ; sur la face antérieure, on trouve six ou sept trous, selon qu'il y a ou non une « sous-tonique ». Tout à fait en bas, latéralement, sont deux orifices de résonance* (cf. fig.).

L'anche de lévriad est une anche double en rapport avec les dimensions du tube sonore, c'est-à-dire très petite : sa longueur, tube compris, est de 25 mm, et la largeur des lamelles vibrantes n'est que de 10 mm. Peut-être n'existe-t-il pas d'anche plus petite que celle-ci ? La construction de semblable sifflet exige une précision et une minutie extraordinaires, et il n'est pas étonnant que la légende se soit attachée à la mémoire de tel sonneur pour la qualité exceptionnelle de ses anches dont la fabrication était toujours tenue secrète, ou enveloppée d'un épais mystère. Les lamelles de ces anches sont normalement en buis, ou en roseau (38).



Le registre d'un tel instrument est particulièrement aigu. Selon les régions, la tonique est le sol 4, le la 4 (tonalité fréquente en Vannetais), le do 5 (fréquent en Basse-Cornouaille) et même parfois ré 5. Les gammes obtenues sur les vieux lévriadou étaient rarement celles que définissent les lois de la physique. La construction artisanale et le réglage plus ou moins parfait amenaient des défauts de justesse que, seuls, arrivaient à éviter les véritables musiciens, dont l'oreille, bien exercée à entendre les sons suraigus, parvenaient à obtenir un accord acceptable. Les vieux luthiers étaient des meuniers, des sabotiers. Aujourd'hui, les moyens mécaniques et la science d'un luthier tel que Dorig permettent l'obtenir des lévriadou de biniou-koz à gamme normalisée, basée sur une tonique unifiée, le si bémol 4. Ce lévriad permet de jouer les modes transposés de la et de do. Le mode de la mineur, à deux demi-tons, sans sensible, est très usité en Vannetais ; le mode de do majeur, est caratéristique du Sud-Cornouaille où la danse et la musique sont plus « brillantes » (39).

Notons encore que le bourdon du biniou-koz est divisé en trois parties, qu'il est équipé d'une courte anche à lamelle

battante, et qu'il sonne deux octaves sous la tonique grave du lévriad, comme un bourdon ténor de bag-pipe.

L'originalité du biniou-koz ou biniou-bihan dans le groupe des cornemuses est qu'il n'est pas un instrument soliste, mais uniquement un accompagnateur, dans le couple qu'il forme avec la bombarde. Sa sonorité suraiguë lui interdit de se produire en solo ; même avec la plus parfaite justesse, ceci deviendrait vite intolérable. Par contre, il est idéal pour seconder la bombarde, petit hautbois très simple, à six ou sept trous, qui peut jouer deux octaves (si bémol 3, si bémol 5), et faire un certain chromatisme. Dans le couple à danser, le biniou permet à la bombarde de prendre quelques respirations, a un rôle « excitateur » des danseurs, et enfin a pour objet d'accentuer certains rythmes par des battements.

Le biniou-koz a connu des succès divers selon les époques. En 1901, un grand concours de sonneurs de binious et bombardes, organisé à Quimperlé, réunissait 35 couples, tous du Sud-Finistère. Mais dès la première guerre mondiale, le nombre des vieux sonneurs se mit à décroître progressivement, et à la veille de la seconde grande guerre, seuls quelque dix couples de sonneurs subsistaient dans toute la Bretagne. L'introduction du grand biniou, dont il sera parlé plus loin, n'améliora guère la situation du biniou-bihan, car une curieuse mentalité vouait au ridicule le sonneur qui osait souffler dans un engin aussi « farfelu ». Ce n'est que tout récemment qu'il a été permis d'assister à la renaissance du biniou-koz, parce que, surtout, le grand biniou n'est jamais parvenu à le remplacer dans l'interprétation traditionnelle de la musique de danse bretonne. Au sein de l'Assemblée des Sonneurs, la Commission de la Musique Populaire s'occupe plus spécialement des sonneurs de couple ; chaque année, à Gourin, est désigné le « Champion de Bretagne » parmi une quarantaine de couples à danser ; le jeune âge de ces sonneurs laisse bien augurer de l'avenir de cette formule instrumntale.

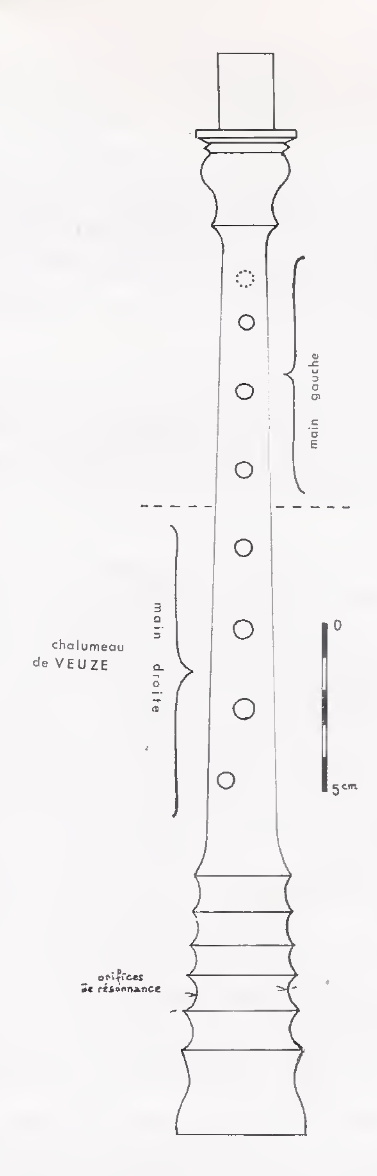
Parmi les plus célèbres joueurs de biniou-koz, on peut signaler : Bodivit (Fouesnant, Sud-Cornouaille), Menguy (Haute-Cornouaille), Gourierec (Melrand, Vannetais), et, bien sûr, Yann Chapel qui eut l'honneur d'accompagner Matilin an Dall, le plus fameux joueur de bombarde.

Le sonneur de biniou-koz est à l'image de son instrument. Il est à la « merci » de son joueur de bombarde, véritable cerveau du duo. Le joueur de biniou doit « suivre » fidèlement le talabarder, n'ayant le droit ni de choisir les airs du répertoire, ni les reprises, ni de discuter des conditions matérielles inhérentes au métier de sonneur. Le biniou-koz est véritablement l'instrument de l'abnégation complète ; par lui n'arrive aucun bonheur ; il ne peut convenir qu'à des êtres dociles (40).

La Veuze, ou vaize, est un autre type de cornemuse bretonne. Mais alors que le biniou-koz est bas-breton, la veuze est de Haute-Bretagne. Ainsi qu'il l'a déjà été dit, cet instrument a disparu presque totalement et il n'est plus joué que par un ou deux sonneurs, plus à titre de curiosité qu'à titre fonctionnel. L'ancienneté de la veuze est certaine puisque Noël du Fail (1520-1591) en parle et la dit accompagnée du hautbois ; l'orchestre haut-breton pouvait comprendre également, guitare, violon, fifre, tambourin, cornet. Cette cornemeuse ne présente aucun caractère spécial ; c'est un type « moyen », tout à fait comparable à la gaïta galicienne dont elle possède les dimensions. Le chalumeau, qui est percé de huit trous, dont un trou d'octave sur la face inférieure et un trou de « sensible grave » ; à la base, deux orifices de résonance (cf. fig.). Le bourdon est unique.

Le déclin de la veuze a commencé bien avant la dernière guerre, en même temps que celui de la vielle, sous l'emprise croissante de l'accordéon.

Sans doute serait-il intéressant de connaître quels ont été les rapports entre veuze et biniou-koz. On ne sait pas exactement quelle est l'origine de ce dernier, ni à quelle époque il est apparu en Bretagne. D'aucuns pensent que la veuze pouvait être, au XVI[e] siècle, l'instrument de toute la Bretagne et que le biniou-koz n'aurait acquis sa forme que plus tard, refoulant la veuze vers le Pays Gallo. Cette hypothèse est impossible à étayer solidement. Il est cependant certain que le biniou-koz est un instrument si localisé, si spécial et adapté à une fonction si précise d'accompagnement qu'il est probablement l'aboutissement d'une évolution, à partir d'une cornemeuse moins spécialisée, peut-être la veuze.



L'élimination de celle-ci, dès la fin du XIX[e] siècle, correspond à peu près au début de l'introduction de la grande cornemuse écossaise en Bretagne, les deux faits étant bien entendu totalement indépendants.

On peut penser que c'est à la faveur de Congrès interceltiques tenus en Bretagne vers 1927, et dans lesquels se produisirent des bag-pipers écossais, que le biniou-braz a conquis ses premiers partisans armoricains, dans le milieu des bardes particulièrement. Dès cette époque en effet, mais de façon très isolée, plusieurs personnes firent venir des bag-pipes d'Ecosse et se mirent à en jouer, quelquefois accompagnées par des joueurs de bombardes. Vers 1930, Polydor enregistre un sonneur, Marcel Le Bouc, qui s'intitule le Bag-piper breton. A peu près à la même époque, une carte postale vendue à Belle-Isle-en-Terre (Côtes-du-Nord) montre

un joueur de biniou accompagné d'une clarinette et d'un ambour ; la cornemuse, certainement un bag-pipe, a été montée de manière à ce que les trois bourdons soient de taille équivalente...

Cependant c'est à Paris que va s'enraciner la grande cornemuse gaélique ; en 1932 la première association, Kenvreuriez ar Viniouerien, comprenant une douzaine de sonneurs, est fondée dans la capitale. Et c'est de là qu'elle va envahir la Bretagne. La date historique du renouveau de la Musique Populaire Instrumentale Bretonne, le 23 mai 1943, voit la création, à Rennes, de la Bodadeg ar Sonerien, qui groupe maintenant plus de trois mille membres (41).

Dès le début les sonneurs s'organisent en Bagadou (groupes) eux-mêmes réunis en Kevrennou (régions). Le premier bagad fonctionnant sérieusement est celui du 71e R.I., à Dinan, en 1946. Aujourd'hui existent plus de soixante bagad, tant en Bretagne qu'à Paris, Marseille, Lyon. L'armée possède ses formations, au 41e R.I. (Rennes) et à la Base Aéro-Navale de Lann-Bihouée (près Lorient).

L'adoption de la grande cornemuse n'est pas pour rien dans cette prolifération de sonneurs. Si au début cet instrument n'est autre que le bag-pipe, à partir de 1943 c'est un instrument légèrement différent. Effectivement la sonorité très puissante et la gamme spéciale du « pipe » nuisaient au duo « bombarde-biniou-braz » qui essayait de reprendre la tradition du couple à danser. Il a été créé alors un dérivé, moins sonore, à gamme normalisée (si bémol majeur), permettant même, au moyen de fourchettes, de jouer en si bémol mineur. L'usage de cette nouvelle cornemeuse, qu'à l'époque on se complaisait à prétendre bretonne, fut assez heureux pour accompagner la bombarde, bien que son mécanisme fût encore trop lourd. D'un autre côté son utilisation en bagad était loin d'être aisée, en raison de difficultés d'accord (42). Aussi vers 1960 se dessine très nettement l'abandon de ce biniou-braz « armoricain » au profit, à nouveau, du véritable bag-pipe que l'on continue à appeler biniou (43).

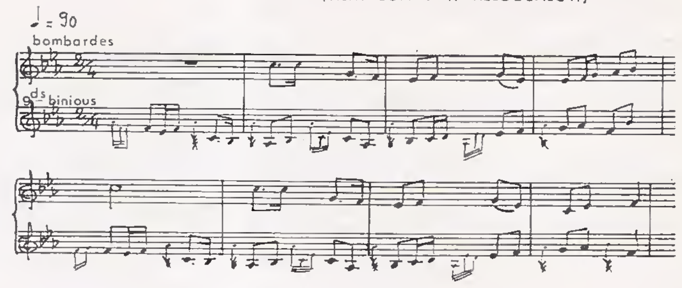
La technique du bag-pipe, en Bretagne, est évidemment celle des sonneurs écossais (44). Toutefois l'emploi des ornements reste régi par les besoins propres de la musique bretonne. Ainsi les parties de biniou-braz sont généralement moins chargées (45).
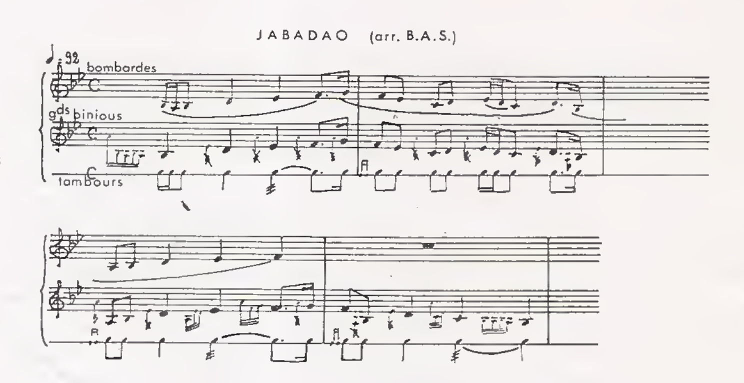
Dans le bagad, le biniou-braz assure la continuité de la phrase mélodique. Les phrases exposées par les bombardes, à l'unisson des binious, sont reprises en solo par ceux-ci. Cette instrumentation « traditionnelle » tend à être, sinon remplacée, du moins alternée avec des formules nouvelles s'adaptant à cette forme « non traditionnelle » qu'est le bagad. Du fait de la similitude des tessitures et des sonorités de la bombarde et du biniou-braz, ce sont évidemment les formules contrapuntiques simples qui sont les plus utilisées, mais quelquefois des harmonisations verticales, elles aussi fort simples, soulignent la mélodie (46).

Le répertoire des bagadou comprend de très nombreux airs populaires, danses et mélodies, et un nombre toujours croissant de compositions nouvelles, marches et mélodies (47).

La situation actuelle de la cornemuse en Bretagne, que l'on ne peut dissocier de celle de la bombarde, est satisfaisante. Le biniou-koz ayant repris la place qui lui revient de droit pour la danse, le biniou-braz - bag-pipe résonne dans les bagadou. Ceux-ci, répartis en quatre catégories, sont confrontés dans des compétitions annuelles dirigées par la B.A.S. Le premier samedi du mois d'août, a lieu à Brest, chaque année, un « Championnat de Bretagne » qui désigne la meilleure formation. Enfin très prochainement sera posée, à Guidel (Morbihan), la première pierre d'une école de biniou (Skol ar Biniou), véritable conservatoire de musique populaire qui, en permettant de dispenser régulièrement aux jeunes élèves les bases de la musique et de la technique de la cornemeuse, consacrera les efforts effectués depuis vingt années pour amener nos instruments à leur véritable rang.

MARCHE (Herri LEON & Y. L'HELGOUALC'H)





(*) Cf. *L'Education Musicale*, XVIII (1962-1963), 72, 111, 146, 208, 232, 299 ; XIX (1963-1964), 42, 108, 168, 236.

(37) On joue avec l'extrémité des dernières phalanges qui sont en position verticale. La tenue générale de l'instrument diffère notablement de celle du bag-pipe : la poche est maintenue sur la poitrine et c'est l'avant-bras qui sert de régulateur de pression d'air. La tête du sonneur est penchée vers l'avant pour souffler dans le sutel, *cf. figure*.

(38) Cf. *L'Education Musicale*, n° 98, 5/233.

(39) La valeur expressive des modes transparaît dans toute la musique bretonne et il est curieux de constater la fréquence plus forte de tel ou tel mode dans une région bien définie.

(40) Lorsqu'un sonneur de biniou-koz accompagne pour la première fois un sonneur de bombarde dont il ignore les enchaînements, il exécute à chaque reprise nouvelle une série de notes rythmées qui lui permettent d'écouter la mélodie et de la reprendre ; ceci est surtout valable pour les grandes suites de danses du Sud-Cornouaille.

(41) La Bodadeg ar Sonerion (*Assemblée des sonneurs*) groupe la presque totalité des sonneurs actifs de Bretagne, binious, bombardes et tambours (biniouerien, talabarderien, taboulinerien).

(42) Il faut attirer l'attention sur le fait que le bag-pipe écossais, dont se servent les Bretons également, possède actuellement une tonique intermédiaire entre la et la dièze. Or les Ecossais écrivent en la majeur et les Bretons en si bémol.

(43) Inversement les vieux sonneurs qualifiaient le bag-pipe de *biniou-anglais à trois étages* (allusion aux trois bourdons). Dans l'ensemble ils ont toujours été réticents devant cet instrument trop bruyant.

(44) Quelques sonneurs bretons ont suivi des stages au *College of Piping* à Glasgow et ont subi avec succès les examens de cette école de cornemuse gaélique.

(45) Dans les doigtés du bag-pipe, il faut distinguer les doigtés de séparation nécessaires pour détacher certaines notes et les doigtés d'ornementation, généralement accouplés aux doigtés de séparation et qui ont pour but de créer des « effets » d'interprépation. L'écriture des doigtés varie d'un auteur à l'autre ; l'exécution est également laissée à l'initiative du musicien. L'utilisation rationnelle des divers doigtés est en fait la plus grosse difficulté du bag-pipe. Les Ecossais sont sans doute arrivés à un raffinement qui permet aux virtuoses musiciens de tirer à peu près tout ce qu'ils veulent de cet instrument réputé barbare.

A titre d'exemple on notera, dans le Jabadao, le tout premier

groupe d'ornement (sur le si bémol grave) qui, à l'oreille, doit donner l'effet de la figure jouée simultanément par les bombardes.

(46) Le bagad classique comprend huit joueurs de biniou-braz, huit à dix sonneurs de bombarde, quatre tambours de fond (caisses à double timbre, au son très sec), deux tambours-ténor (équivalents des timbales de cavalerie), un tambour-basse.

(47) Parmi les recueils d'airs de biniou, on peut mettre en évidence :

— Un manuscrit du chanoine Mahé contenant 300 airs de biniou et bombarde recueillis avant la révolution de 1789.

— Colonel A. Bourgeois : *Airs de biniou et bombarde*, Rennes (1895).

— *Toniou Biniou* (1942, K.A.V.).

— *Sonit'ta Sonerion* (1947, B.A.S.).

— P. Monjarret : *C'Houez er beuz* (1955, I, B.A.S.) ; 1958, II, in Ar Soner, n° 105 et sq.).

(48) Ce concours est placé sous l'égide de Saint-Hervé, patron des sonneurs.

***

Avec la présente livraison prend fin cette étude sur les insruments de la famille des cornemuses : le courrier reçu à ce sujet laisse supposer qu'elle n'a pas été indifférente aux lecteurs de *L'Education Musicale*, et je m'en réjouis. Il m'est cependant impossible de m'étendre à d'autres représentants de ce groupe instrumental d'Ukraine, de Scandinavie, du Maghreb ou d'Extrême-Orient, comme le demandent certains d'entre vous : un livre serait nécessaire ! Je ne saurais, à cet effet, que recommander aux éventuels amateurs, indépendamment des ouvrages déjà cités en référence, le très beau livre d'Anthony Baines intitulé *Bagpipes*, édité en 1960 dans la Collection Occasional Papers on Technology, 9, University of Oxford, Pitt Rivers Museum (T.K. Penniman and B.M. Blackwood edit.), in-4° cour., 140 pages, 16 planches hors-texte.

LE CHANT A L'ÉCOLE NORMALE

par Mlle DHUIN

On oublie trop souvent que le chant est le seul moyen de réalisation musicale de nos élèves au sein de la scolarité. Une méconnaissance complète de la technique vocale, mais plus encore l'ignorance des possibilités des organes vocaux variant depuis la première enfance jusqu'à l'âge adulte, se révèlent chez la plupart des éducateurs musicaux, et plus encore il va sans dire, chez les instituteurs, même les mieux intentionnés. Aussi essayerons-nous d'attirer l'attention sur quelques aspects de ce domaine hérissé d'écueils, et d'autant plus dangereux qu'ils ne se laissent pas soupçonner. Faire chanter est à la portée de tous, mais faire bien chanter demanderait, en plus des connaissances théoriques, une expérience résultant d'un apprentissage personnel et d'un enseignement ayant pu s'exercer non seulement collectivement mais individuellemnt.

En première année d'Ecole normale, la différence entre filles et garçons est aussi grande vocalement que psychologiquement. Rappelons en effet que l'évolution des organes vocaux, plus ou moins liée au développement physique de la jeune fille s'effectue entre treize et seize ans. L'altération de la voix qui en résulte est surtout marquée chez les sujets qui deviennent soprano dramatique, mezzo ou contralto ; les voix aiguës et légères n'en sont guère affectées. C'est dire que dès leur entrée en classe de seconde les Normaliennes sont en possession de leurs moyen vocaux. Chanter est pour elles un plaisir, une libération. Aussi ne les en privons pas ; prolongeons cet instant si elles en manifestent le désir.

On comprendra aisément que chez les jeunes gens, dont le larynx double presque de volume entre seize et dix-neuf ans, la mue entraîne de graves perturbations de la voix, s'étendant sur une durée pouvant aller de quelques mois à deux années. Cette période correspondant justement au début de la scolarité normalienne. Ainsi sur une promotion d'une soixantaine d'élèves, l'on trouve en moyenne deux sujets ayant encore leur voix d'alto ou de soprano, deux possédant une voix maculine bien timbrée, une dizaine en pleine crise de mue, ne pouvant chanter quelques sons sans « octavier ». Le reste, c'est-à-dire la grosse majorité des élèves, présente une voix terne, voilée ou éraillée, et d'une étendue se situant à peu près entre les deux « *la* » délimitant la portée en clef de fa.

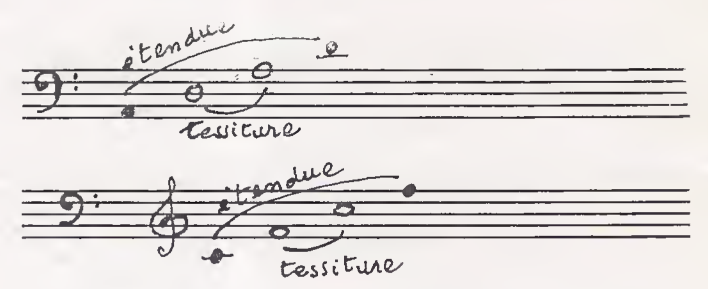
Nous déduirons de cette constatation que les ressortissants des deux premiers cas peuvent chanter sans restriction spéciale ; ceux du deuxième cas doivent s'abstenir de participer à toute activité vocale et être examinés individuellement de temps à autre ; enfin, les élèves de la quatrième catégorie seront traités avec ménagements, vocalises et chants étant adaptés à leurs possibilités restreintes. D'ailleurs nous sommes bien obligés de reconnaître qu'ils n'ont guère de satisfaction à chanter ; il faut donc être très circonspects et laisser la nature faire son œuvre : vers le troisième trimestre un grand changement s'est déjà produit chez la plupart d'entre eux.

A partir de la classe de première, il devient donc possible de procéder à la classification des voix de nos jeunes gens, ce qui est fait pour les jeunes filles un an auparavant. Cet examen vocal individuel est non seulement nécessaire à la réalisation éventuelle des morceaux à plusieurs voix, mais encore à l'exécution des vocalises qui comporteront toujours une partie des exercices dans le médium pour l'ensemble des élèves, et une partie spécialement adaptée aux voix graves ou aiguës.

Il ne peut être question d'entrer ici dans le détail de la classification des voix, ce sujet est fort bien traité dans maints ouvrages, auxquels nous conseillons nos jeunes collègues de se reporter le cas échéant (1).

Nous ferons seulement remarquer que notre jugement ne peut avoir qu'un caractère provisoire. Cependant la détermination du registre par l'aigu trompe rarement. Les garçons qui après dix minutes de vocalises progressives atteignent sans effort le fa au-dessus de la portée en clef de fa sont ténors et les filles qui dans les mêmes conditions sont à l'aise sur le la au-dessus de la portée en clef de sol sont sopranos.

Ceci nous amène à une seconde constatation : si pratiquement les voix d'hommes chantent à l'octave inférieure des voix de femmes et par conséquent du texte écrit en clef de sol ; si théoriquement la différence entre voix masculines et féminines d'une même catégorie (ténor et soprano par exemple) n'est que d'une sixte en raison du rapport de volume des larynx, nos observations nous obligent à reconnaître que la majorité des jeunes filles étant sopranos, et la majorité des jennes gens étant barytons, le registre moyen des premières se situe une dixième au-dessus du registre moyen des seconds. Disons pour préciser qu'un morceau dans le ton de *ré* exécuté facilement par une classe de Normaliens, le sera avec la même aisance dans le ton de *fa* par une classe de Normaliennes.



En ce qui concerne la culture vocale, nous dépasserions ici encore le cadre de nos propos en précisant les exercices spéciaux pour chacun des actes du mécanisme vocal : respiration, émission, articulation. C'est d'ailleurs avec beaucoup de perplexité que nous avons maintes fois constaté combien les résultats obtenus en chant étaient peu en rapport avec la technique et les dons vocaux du maître. Aussi après réflexion avons-nous pensé qu'il est avant tout nécessaire pour le professeur d'éducation musicale d'avoir l'oreille sensibilisée à la beauté vocale. Il faut aussi qu'il soit bien persuadé que l'ennemi d'une voix pure, souple et libre est le forçage. Nous ne pouvons, hélas, pas empêcher nos élèves de malmener leur voix en dehors de nos cours, mais qu'au moins pendant qu'ils sont entre nos mains ils apprennent à respecter cet organe si délicat qu'est le larynx. Les considérations qui vont suivre sont évidemment valables à tous les stades de la scolarité, mais elles le sont à double titre à l'Ecole normale, puisqu'elles nous permettent de conseiller nos élèves-maîtres de classe de formation professionnelle.

Chanter met en jeu divers groupes musculaires dont les plus fragiles sont les cordes vocales ; exercer ces muscles après un exercice physique violent tels que la gymnastique ou le sport, ajoute une fatigue locale extrêmement néfaste, à une fatigue générale momentanée. Nous déduisons donc de cette évidence qu'il ne faut pas placer le cours de musique après celui de gymnastique ou après la récréation. Il sera loisible à l'instituteur d'organiser son emploi du temps en conséquence Le professeur spécialiste, dans le cadre de l'Enseignement secondaire, ne peut éviter de recueillir certaines classes à ce moment peu propice ; il devra alors reporter dans la seconde partie de la leçon tout exercice chanté et se résigner à n'obtenir avec ces élèves que des résultats médiocres, car il leur faut parfois plus d'une demi-heure pour récupérer leurs moyens physiques. Dans des conditions normales, les vocalises doivent logiquement se placer au début de la leçon, car le solfège autant que le chant proprement dit bénéficie de la pose de la voix et de son assouplissement. Chacun des exercices chantés ne doit pas durer plus de dix minutes consécutives. C'est dire qu'il faut organiser la leçon de manière à ménager des temps de repos vocal. Traitant cet aspect de la question qui concerne la durée de l'effort vocal, nous pensons tout naturellement à « l'heure du chant choral ». Bien sûr, en cette circonstance. nous demandons davantage à nos élèves, mais nous bénéficions de voix sélectionnées, et de plus il est encore possible d'avoir

recours à l'effort intermittent. En effet, les œuvres travaillées comportent toujours plusieurs parties ; l'exécution de chacune d'elles séparément est alors non seulement une nécessité d'ordre auditif, mais encore un bienfait pour la voix. De toutes façons, nous conseillons, même si les élèves déchiffrent bien, de leur faire entendre une ou plusieurs fois chaque phrase d'abord en parties séparées, puis réunies par deux, trois ou quatre, utilisant ainsi un procédé mixte appuyé à la fois sur l'audition et la lecture. La voix se fatigue moins lorsqu'elle est commandée de façon sûre par l'oreille.

Pour obtenir le but visé, les vocalises doivent être établies sur des bases rationnelles. Elles doivent toujours débuter dans les sons du médium, émis naturellement par l'ensemble des élèves ; les formules doivent être courtes et ne pas dépasser l'étendue de la quinte pendant les premières minutes. C'est d'ailleurs par la transposition chromatique de ces formules que l'aigu est atteint le plus facilement, mais étant toujours entendu que chacun s'arrête au moment où l'émission lui cause le moindre effort. Nous terminerons ces conseils de prudence en recommandant aux chanteurs de ne donner qu'exceptionnellement la totalité de leur volume sonore.

En abordant le sujet du répertoire nous devons tenir compte encore des remarques précédentes, particulièrement concernant le registre. Dans les chants à l'unisson il est possible de satisfaire voix aiguës et voix graves en faisant exécuter le morceau successivement dans deux tonalités différentes. Les chœurs à plusieurs voix, outre le plaisir harmonique qu'ils procurent, permettent à chacun de chanter dans la tessiture qui lui convient ; cependant, il ne faut pas abuser de ceux dont les parties d'accompagnement se cantonnent dans les mêmes sons : ils sont peu intéressants pour les exécutants et risquent de provoquer à la longue une fatigue vocale par crispation. L'intérêt mélodique facilite l'émission, c'est un fait reconnu qui met en évidence l'importance de l'élément psychologique dans le chant. Aussi devons-nous tenir compte du goût des élèves dans le choix des morceaux que nous leur proposons.

Nous serons tous d'accord, pour convenir d'abandonner la conception périmée qui prétendait constituer aux Normaliens un répertoire de chants dits « scolaires » qu'ils devaient plus tard enseigner à leurs élèves. Envisageons en effet les attitudes possibles de l'instituteur vis-à-vis du chant dans sa classe. Dans le cas le plus favorable, le maître sera assez bon musicien pour apprendre lui-même les chants qu'il choisira selon son propre goût. Dans le deuxième cas, il se contentera de la radio scolaire, aide précieuse, il faut le reconnaître. Il préférera parfois les chansons apprises par audition en stage de monitorat de colonie de vacances ou d'éducation populaire. Enfin, dernière éventualité, il bénéficiera du passage hebdomadaire d'un professeur de musique.

Il s'agit donc en réalité à l'Ecole normale de faire chanter des œuvres adaptées vocalement, musicalement, intellectuellement et psychologiquement au jeune homme et à la jeune fille.

Nous devons faire en sorte qu'ils aiment chanter, mais c'est une erreur de les y contraindre s'ils n'éprouvent pas de plaisir à cette activité. Parmi les moyens qui peuvent nous aider à susciter de l'intérêt pour la pratique du chant, le plus efficace consiste à faire entendre un bon enregistrement de l'œuvre que nous nous proposons d'apprendre aux élèves. Signalons ensuite l'importance de l'accompagnement au piano dans les mélodies et lieder ou airs lyriques : sans lui l'œuvre est incomplète. Enfin, l'emploi du magnétophone est un excellent stimulant ; de même que l'individu a besoin de voir son reflet dans un miroir, s'intéresse à son image révélée par la photographie et à ses attitudes captées par la caméra, il éprouve des satisfactions du même ordre à entendre grâce au film sonore, sa voix parlée ou chantée, projection audible de sa personnalité.

Nous arrivons en concluant ces réflexions sur un point particulier de notre enseignement à constater une fois de plus que l'on ne peut faire faire tout à tous. Si nous voulons donner à la musique dans les établissements scolaires et particulièrement dans les écoles normales, le prestige qu'elle aurait dû toujours avoir, il faut la considérer comme un art accessible seulement aux âmes de bonne volonté. A une époque où l'on a que trop tendance à la vulgarisation et au nivellement par le bas, réagissons en nous attachant à former une élite : celle-ci seulement sera capable de semer le bon grain dans ce terrain si favorable qu'est celui de l'enfance.

---

(1) Docteur Wicart : *Les puissances vocales*, « Le Chanteur », éditeur Philippe Ortiz ; Yvonne Arger : *L'initiation à l'art du chant*, éditeur Flammarion ; Jean Planel : *L'Ecole du chant*, éd. de l'Ecole du Chant.

COURRIER DES LECTEURS

PAR J. MAILLARD

L'apériodicité du *Courrier des lecteurs* est passée dans les habitudes et il me faut, au seuil de cette livraison, tenter à nouveau de me justifier. *Faire face toujours*, disait Lyautey (si j'ai bonne mémoire) : j'ai tenté de faire mienne cette belle devise au cours des quatre derniers mois, durant lesquels aucun courrier n'est paru. J'ai répondu directement à une trentaine de lettres posant les questions les plus variées, depuis le taux des heures supplémentaires des auxiliaires en 1948, l'installation d'une salle de musique, jusqu'à la genèse des *Préludes de Liszt*. J'espère que ces réponses ont satisfait nos correspondants et suis au regret de ne pouvoir envisager de les regrouper dans le présent numéro : plus de cinq pages seraient nécessaires !

Il y a, hélas, des demandes restées en attente faute de documentation ou de temps pour faire les recherches nécessaires. Il faut avouer — je l'ai déjà déploré — que restent rares ceux d'entre nous qui prennent la peine de répondre aux questions en suspens. De tels échanges sont cependant extrêmement souhaitables, car ils contribuent à créer des courants de sympathie et d'entraide. C'est l'un des buts que s'est proposé le Comité de rédaction en créant cette rubrique qui est vôtre. Il est donc nécessaire que ces échanges ne se fassent pas dans un seul sens. Je pense avec une certaine déception en cette année d'un double anniversaire, à une question restée depuis longtemps sans réponse, concernant Frédéric Mistral et la musique de *Coupo Santo*. N'est-il point, parmi nos collègues provençalisants, quelqu'un pour se souvenir que le très grand poète du *Rhône* est disparu il y a cinquante ans ? Que *Mireio* a été, dans un « arrangement » français, habillée de musique voici un siècle par Charles Gounod ? Enfin, qu'il y aura cinquante ans demain que des enfants de Provence tombaient devant l'Hartmannswillerkopf — le Vieil-Armand — avec, sur les lèvres, le refrain de cette fameuse *Coupo Santo ?* Qui prendra la plume pour un hommage ? *Quan devès, fau paga*, n'est-ce pas !

Il est d'ailleurs d'autres hommages auxquels il convient de nous soumettre d'un cœur reconnaissant, et si certains lecteurs ne l'oublient pas nous ne pouvons que leur demander de s'y associer activement : Jean-Philippe Rameau, J.-Guy Ropartz, Alfred Bachelet, Richard Strauss, Jean-Marie Leclair, C. W. Gluck, K. P. E. Bach. J'ai été très touché des quelques lignes consacrées par M. O. Corbiot à la mort dramatique d'Albéric Magnard dans notre numéro de mai : autre anniversaire (1914) à ne pas oublier.

Revenant à ce courrier, je voudrais compléter ici la réponse faite à **M. A.M., Plougouloum** (Finistère) qui demandait quelques renseignements relatifs à la musique de harpe en Ecosse (je reprends arbitrairement le numérotage des questions à **117°**) : qu'il tente de joindre Miss Ann Mac Dearmid, qui chante remarquablement en s'accompagnant de la harpe classique ou du clearsach, petite harpe gaélique. Je ne connais pas l'adresse personnelle de cette artiste, mais je pense qu'il serait aisé de la joindre par le truchement du Department of Music, King's College, The University, Old Aberdeen (Ecosse) : c'est là que j'eus le plaisir de l'entendre il y a quelques mois. Vous pouvez encore vous adresser à la *Bobby Watson School of Dancing* de la même ville d'Aberdeen.

118° Mme P.M., Strasbourg (Bas-Rhin).

Connaissez-vous une collection de disques consacrés à des commentaires de vies ou d'œuvres de musiciens, intitulé La Ronde des enfants ? *Si vous pouviez me fournir quelque indication à ce sujet, je vous en serais très reconnaissante.*

Je crois qu'il s'agit d'une collection de la *Guilde internationale du disque*, 90, rue de Vaugirard, Paris. Ces disques, d'intérêt inégal, sont toujours réalisés très consciencieusement et sont souvent d'une utilité incontestable pour l'enseignement, car ils offrent un maximum d'exemples variés dans leur format unique 33 t. 25 cm ; de plus, leur prix est avantageux. Ont été réalisés (à ma connaissance), les disques suivants :

1. Généralités, formes et genres : *A.B.C. de la musique, Les instruments de musique. Les instruments à clavier, Pierre et le Loup* (Prokofiev), *Le Carnaval des animaux* (Saint-Saëns), *Le concerto, La sonate, L'opéra, Les ballets, La musique russe, Noëls français.*

2. Compositeurs : Vivaldi, Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Berlioz, Mendelssohn, Liszt, Chopin, Wagner, Dvorak, Verdi, Tchaïkovsky, Brahms, Debussy et Ravel.

Plusieurs disques commentés de ce genre existent également dans les marques *Petit Ménestrel, Pathé-Vox, L'Encyclopédie sonore...*

119° Mme L., Dijon (Côte-d'Or).

Demande des renseignements biographiques concernant Rhené Baton et une documentation relative à son œuvre.

Il m'est difficile de m'étendre ici sur cet excellent musicien né à Courseulles en 1879, mort au Mans en 1940. René Baton, alias Rhené Baton, fut l'élève de A. Bloch et de Gédalge au Conservatoire. Il occupa successivement les postes de chef des chœurs à l'Opéra-Comique, directeur des Concerts d'Angers puis de Bordeaux, second chef des Concerts Lamoureux (1916) puis chef des Concerts Pasdeloup auxquels il donna une nouvelle impulsion en 1918. Cette carrière de chef d'orchestre, qui lui permit de défendre la musique des autres sans guère s'offrir le plaisir de faire connaître la sienne, porta sans doute préjudice à son activité créatrice qui s'exprime avec virilité dans ses œuvres d'orchestre (*Pour les funérailles d'un marin breton, Variations* pour piano et orchestre, *Poème élégiaque* pour cello et orchestre, *Fantaisie orientale* pour violon et orchestre, Fresques antiques...) et ses œuvres de musique de chambre (mélodies, sonates, trio, etc...)

120° M. J. C., Saint-Omer (Pas-de-Calais).

S'inquiète de ne pas recevoir de réponse d'une maison de timbres-poste dont il aurait trouvé l'adresse dans L'Education Musicale.

Je ne me souviens pas avoir vu cette adresse dans notre revue et, de plus, elle me paraît erronée (Degardin, 29, rue Truffaut ?). Je vous rappelle que le Frère directeur de l'externat Saint-Albert à Bailleul nous avait signalé l'ouvrage *Musique et Philatélie* publié par *Le Monde des Philatélistes*, 14, rue du Helder, Paris (9e). D'autre part, M. Montu, 93, boulevard Carlone, Nice, s'était fort aimablement proposé pour aider dans la mesure du possible nos lecteurs philatélistes.

121° M. X., Versailles (Seine-et-Oise).

Est-il exact qu'il existe des écoles d'enseignement de la cornemuse en France ?

Ici, le cachet de la poste fait foi : la signature est illisible. A vrai dire, je déplore que nos écoles régionales de musique ignorent les instruments traditionnels dont l'enseignement est le fait de groupements ou d'initiatives particulières à encourager. J'ai signalé certains dans l'article *Musettes et cornemuses : Ligue d'Auvergne et du Massif-Central, Société des Gâs du Berry, B.A.S.* et *Ar Falz* en Bretagne nonobstant les instructeurs du Bagad militaire de Lann-Bihoué, etc... J'ai entendu parler,

comme vous sans doute, d'une Ecole de musique traditionnelle en projet à Guidez (Morbihan). Sans doute l'article prévu de M. Jean L'Helgouac'h sur les cornemuses en Bretagne vous en apprendra-t-il davantage.

122° M. F. J., Courbevoie (Seine).

Est-il exact qu'il existe une production à la chaîne d'orgues au Japon ? Je suis perplexe à ce sujet et vous serais reconnaissant de me renseigner si vous le pouvez.

Depuis longtemps on sait que la très importante population du Japon a été sauvée par une industrialisation spectaculaire. Le mot d'ordre est, là-bas, exporter ou périr ! La musique n'échappe pas au phénomène et avant la guerre, on connaissait déjà les petits instruments de bazar *Made in Japan*.

L'usine la plus extraordinaire à ce point de vue est sans doute la *Nippon Gakki Compagny* où l'horrible sirène — traditionnelle chez nous pour marquer l'arrêt ou la reprise du travail — est remplacée par un puissant motif classique, joué à l'orgue et amplifié par les haut-parleurs : nous sommes au cœur de la question ! Si je me réfère à un article très intéressant paru en septembre 1962 dans la revue *Service Direction* sous la signature de Gérard Lauzun, la Nippon Gakki emploie 6 000 personnes. Production annuelle : 20 000 orgues (électroniques en majeure partie), 4 000 pianos, 240 000 harmonicas, 1 000 accordéons, des xylophones, guitares, métronomes, etc... Les pianos à queue, comme les orgues, prennent forme tout au long d'une chaîne de montage étalée sur 300 mètres ! Un appareil-robot, dit Gérard Lauzun, est chargé du vieillissement accéléré : il actionne les touches et éprouve l'instrument de manière à l'accorder à plusieurs reprises. Certains instruments sont traités spécialement en vue des climats les plus rudes. Cinquante pays sont actuellement clients de cette usine extraordinaire qui expédie même, en vue de leur assemblage ultérieur, dans une filiale mexicaine. On croit rêver, mais les musiciens chargés du contrôle artistique en fin de chaîne y trouvent-ils leur compte ?

123° Mme S. T., Agen (Lot-et-Garonne).

Une collègue d'allemand me demande le texte musical et poétique du Horst Wessel Lied : *pouvez-vous m'aider à la renseigner ? Existe-t-il un enregistrement ? Merci.*

Vous excuserez sans doute la rédaction de *L'Education Musicale* de ne pas publier ce texte de sinistre mémoire. Sans doute est-il destiné à illustrer un cours de classe terminale ? Je vous l'ai donc adressé directement et espère qu'il vous est bien parvenu. Vous n'en trouverez plus d'enregistrement, sauf occasionnellement à l'issue de quelques discours du Führer qui figurerait dans une collection d'enregistrements historiques. J'ai participé moi-même à la destruction d'un certain nombre de disques et d'éditions lors de l'avance de la Première Armée Française en Allemagne, durant la campagne de 1945. En 1946, en collaboration avec le poète Jean-Marc Courrière, ancien prisonnier, j'en avais fait une adaptation française en vers blancs (je ne sais ce qu'elle est devenue !) : nous n'avions alors pas grand chose à faire !

P.S. : M. Robin, professeur agrégé d'allemand au Lycée François-Ier, vous propose d'écrire, dans l'esprit de ce que je suggérais plus haut, à la Maison Ferdinand Schöningh, 44 Münster (Westf.), Salzstrasse 61, qui publie une série de disques sous la rubrique *Deutschland im Zweiten Weltkrieb* (*Original Aufnahmen*).



Merci à Mme L. de Vienne (Isère) pour son aimable lettre du 8 mars. Certaines questions sont particulièrement embarrassantes. Je pense à celles de Mme B., de Béthune, concernant les échelles, postes, ancienneté de certains personnels chargés d'enseignement. De telles questions relèvent directement de l'Inspection générale ou des Commissions paritaires. Ce n'est qu'exceptionnellement que j'ai pu répondre à deux ou trois questions de ce genre, restreignant le courrier aux seules questions musicales.

NOTRE DISCOTHEQUE

par A. MUSSON

Un disque Lumen offre divers extraits de la célèbre *Messe en si mineur : Kyrie, Cum Sancto, Confiteor, Sanctus, Agnus, Dona nobis.* Dommage que ce disque, pratique et économique pour vos budgets scolaires, souffre d'une insuffisante prise de son dont la cause réside dans les conditions de l'enregistrement (1).

En fait de cantates, de BACH, un excellent disque Voix de son Maitre, offre deux aspects différents de l'activité du compositeur en ce domaine : la *Cantate 71* appelée aussi Motet d'Eglise, écrite en 1708 pour l'installation du Conseil de Mülhausen, comprend quatre solistes, chœur et ensemble instrumental important formé de trois trompettes, deux flûtes, deux hautbois, basson, cordes et orgue ; elle ne comporte aucun récitatif ; vous y admirerez la couleur instrumentale, l'intensité des chœurs, l'aisance et la pureté du style, particulièrement dans les lignes mélodiques des solistes. La *Cantate 51*, écrite en 1734 pour le 15e dimanche après la Trinité, appartient à la catégorie des cantates pour solistes, Bach en composa un grand nombre, celle-ci, œuvre de virtuosité, manifeste une remarquable maîtrise de l'écriture. Les deux solistes, un soprano et une trompette, traduisent l'esprit général, la jubilation de l'aria initial et l'Alleluia final. Interprétation par les chœurs de l'Eglise Saint-Thomas et l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, les solistes dirigés par K. Thomas, d'une part, et d'autre part, l'enregistrement sont dignes des plus grands éloges (2).

Chez le même éditeur, Voix de son Maitre, un disque prestigieux consacre F. POULENC avec son *Stabat Mater ;* je souhaite que le tout le monde connaisse cette œuvre, cela facilitera la connaissance de ce musicien dans le domaine religieux. Voilà une œuvre maitresse dans laquelle le compositeur, religieux, sensible, humain, trouve un langage sachant toucher le cœur et l'âme. Dans la lignée des compositions musicales inspirées par cet hymne de Jacopone da Todi, celle-ci tient, sans nul doute, une place éminente. Crespin y est la soliste, G. Prêtre dirige la Société des Concerts, Poulenc l'aimait et le jugeait le meilleur pour interpréter cette musique. En complément, le disque comprend quatre *Motets pour un temps de pénitence* (3).

Dans le domaine vocal profane, un seul disque, d'une incomparable valeur : le *Huitième Livre de Madrigaux* de MONTEVERDE : *Madrigali guerrieri e amorosi.* Fruit d'une lente évolution qui dura une existence, ces pièces sont plus que des madrigaux, elles touchent à l'œuvre lyrique. Tous les procédés d'écriture, les genres se trouvent mêlés et aboutissent à une fusion géniale. Magnifique illustration du style concitato, cette musique s'échappe intense, fulgurante, moderne : le rythme y est roi. L'enregistrement restitue à la perfection l'interprétation de la Societa Cameristica di Lugano, dirigée par Edwin Loehrer, interprétation d'une rare pureté vocale, d'un équilibre sonore impressionnant et d'un style sans faiblesse. Une fois de plus, bravo à la firme éditrice : Cycnus (4).

En musique instrumentale pour diverses formations allant de la pièce pour un soliste au grand orchestre vous n'aurez que l'embarras du choix. Pour l'orgue, voici des œuvres contemporaines : de Jehan ALAIN, ce jeune musicien qui promettait tant, fauché à 29 ans quelques jours avant l'armistice de 1940, Marie-Claire Alain, sa sœur, joue chez Erato plusieurs pièces qui ne laissent pas de surprendre tant elles sont riches de substance, de trouvailles, de technique et d'une haute noblesse de pensée et de sensibilité (5) : de MESSIAEN, chez Ducretet, deux disques, *Diptyque* et la déconcertante et étrange *Nativité du Seigneur,* joués par l'auteur sur l'instrument dont il est titulaire : l'orgue de la Trinité à Paris (6). Valeur artistique, nouveauté des langages, qualité des interprétations, fidélité et pureté des enregistrements, voilà autant de raisons pour que ces deux productions Erato et Ducretet figurent dans votre discothèque.

Pour le clavecin, chez les Discophiles Français, Aimée van de Wiele joue FRANÇOIS COUPERIN dont vous serez heureux d'entendre diverses pièces dont les *Fastes de la grande et ancienne ménestrandise ;* voilà un disque bien venu pour vos besoins pédagogiques sur la musique française, le clavecin et Couperin (7). Encore chez les Discophiles, Y. Nat interprète SCHUBERT et SCHUMANN avec les six petites pièces de forme libre, confidentielles que sont les *Moments musicaux* et les expressives pages de *Kreisleriana* (8). Encore de SCHUMANN, D. Mayenberg donne chez Ducretet les deux premières *Sonates.* On sait que Schumann écrivit trois Sonates pour piano pour la jeunesse, op. 118, et les trois Sonates op. 11, 22 et 14. Malgré des lacunes dans la construction, surtout sensibles dans les premiers mouvements, lacune qu'on s'est trop facilement plu à mettre en évidence, le plaisir est grand à l'écoute de cette musique admirable de poésie, de rêve et de charme (9). Un troisième disque, chez Vox, donne du même compositeur, les *Scènes de la forêt,* les *Variations Abegg* et le *Carnaval de Vienne,* programme bien intéressant (10). De LISZT, vous retiendrez la première des *Années de pèlerinage,* compositions bien belles, suggestives, riches de souvenirs ; l'enregistrement Voix de son Maitre met fort bien en valeur l'interprétation excellente d'Aldo Ciccolini (11).

Pour les cordes, une marque dont le succès va grandissant tant ses productions vivent du feu sacré de servir la musique, dans les meilleures conditions aussi bien d'interprétation que d'enregistrement : Harmonia Mundi, propose deux compositeurs du début du XVIIIe siècle, VIVALDI et MARCELLO desquels vous entendrez plusieurs *Sonates pour violoncelle et basse continue.* Une meilleure connaissance de l'instrument soliste, une meilleure appréciation de l'évolution d'une forme du fait que ces pages se situent à une époque où la « sonate » ne s'était pas encore dégagée complètement de la « suite » donnent à ce disque un intérêt exceptionnel (12). Un peu plus jeune que les deux précédents puisqu'il vécut de 1796 à 1868, d'une toute autre tendance du fait de son origine nordique, BERWALD Franz Adolph se trouve à l'honneur avec *deux Quatuors* chez Cycnus. Séparées par trente années, ces compositions méritent large audience, le disque, cet incomparable instrument de vulgarisation, le permet, profitez-en (13).

Voici maintenant un ensemble d'œuvres dont l'intérêt, variable certes, ne vous échappera pas : du Festival Casals à Prades, le *Quintette pour cordes en do majeur* de SCHUBERT chez Philips (14), une étonnante restitution du *Quintette pour instruments à vent* de SCHONBERG. Flûte, hautbois, clarinette, cor et basson dialoguent avec la « série » tout au long des quatre mouvements de l'œuvre, traditionnelle du point de vue architectural. On ne pouvait mieux choisir comme interprètes que le prestigieux Ensemble instrumental à vent de Paris (15). Encore pour vents : deux hautbois, deux clarinettes, deux cors de basset, quatre cors de chasse, deux bassons et une contrebasse, l'extraordinaire et grandiose *Sérénade en si bémol majeur* de MOZART. J'ai déjà parlé de cette œuvre dans ma chronique de mars dernier à propos d'une production Discophiles : celle-ci, Supraphon, est aussi d'une excellente qualité (16).

En fait de concertos, David et Igor Oistrakh jouent, accompagnés par l'Orchestre de Vienne et l'Orchestre Philharmonique de Londres, les *Concertos en la mineur et mi majeur* et le *Concerto pour deux violons en ré mineur* de J.-S. BACH. Vous trouverez ce très beau disque chez la Deutsche Grammophon, collection Prestige (17). Par Oistrakh David encore, et chez Philips, vous pourrez disposer du *Premier Concerto* de MOZART et du *Concerto en ré* de STRAVINSKY ; Bernard Haitink dirige l'Orchestre Lamoureux (18). Le même *Concerto* de STRAVINSKY profite de l'interprétation de Wolfgang Schneiderhan chez la Deutsche Grammophon ; le disque se complète par la seconde *Sonate* de PROKOFIEV (19).

Enfin, dans le domaine symphonique, je recommande la *Huitième Symphonie* de BRUCKNER chez Deutsche Grammophon ; votre collection des symphonies de ce musicien se trouvera ainsi complète (20) ; le drame symphonique *Socrate* de SATIE au Chant du Monde (21).

Et n'oubliez pas le vingt et unième disque de l' « *Histoire de France par les Chansons* » : *Guerre 1914-18* au Chant du Monde (22).

(1) **J.-S. Bach** ...... Messe en si (extraits).
(30/33 - LUMEN - 640223)

(2) **J.-S. Bach** ...... Cantates: BWV 71 **«Gott ist mein König» pour soprano, contralto, ténor, basse et cœur** - BWV 51 « **Jauchzet Gott in allen landen** ».
(30/33 - V.S.M. - FALP 753)

(3) **Poulenc** .... Stabat Mater **pour soprano solo, chœur mixte et orchestre.** Quatre Motets pour un temps de pénitence : **Timor et tremor - Vinea mea electa - Tenebrae factae sunt - Tristis est anima mea.**
(30/33 - V.S.M. - FALP 789)

(4) **Monteverde** ..... Madrigaux guerriers et amoureux : **Altri canti di Marte (à 6 voix et 2 violons avec solo de basse) - Gira il nemico - Dolcissimo Uscignolo - Lamento della ninfe - Perch'é t'en fuggi o Fillide - Hor ch'el ciel e la terre.**
(30/33 - CYCNUS - 30 CM 018)

(5) **J. Alain** .... Litanies, Choral dorien, Choral phrygien, Choral cistercien, Intermezzo, 2e Fantaisie, Trois danses : **Joies - Deuils - Luttes.**
(30/33 - ERATO - LDE 3239)

(6) **O. Messiaen** .... La Nativité du Seigneur - Diptyque.
(30/33 - DUCRETET - Duc 2 et 3)

(7) **F. Couperin** ..... Prélude de l'Art de toucher le clavecin - Les Fastes de la grande et ancienne ménestrandise - L'attendrissante - Le Tic-toc-toc ou les Maillotins - La Favorite - Le Carillon de Cythère - Les Barricades mystérieuses - Les Ombres errantes - Les Calotins et les calotines - Le Rossignol en amour - L'Arlequine - La Garnier - Les Folies françaises ou les Dominos.
(30/33 - DISC. FRANÇ. - DF 730077)

(8) **Schubert** .... Moments musicaux.
(30/33 - DISC. FRANÇ. - DF 730074)

(8) **Schumann** .... Kreisleriana.
(30/33 - DISC. FRANÇ. - DF 730074)

(9) **Schumann** .... Sonates pour piano op. II en fa dièse mineur, op. 22 en sol mineur.
(30/33 - DUCRETET - Duc 501)

(10) **Schumann** .... Scènes de la forêt, op. 82 - Variations Abegg., op. 1 - Carnaval de Vienne, op. 18.
(30/33 - VOX - GBY 12160)

(11) **Liszt** .... Les Années de Pèlerinage, 1re année, « la Suisse » (chapelle de G. Tell - Au lac de Wallenstadt - Pastorale - Au bord d'une source - Orage - Le Mal du Pays - Vallée d'Obermann - Eglogue - Les Cloches de Genève).
(30/33 - V.S.M. - FALP 772)

(12) **Vivaldi** .... Sonates pour violoncelle et basse continue en si bémol majeur et mi mineur.
30/33 - HARMONIA M. - HM 30638)

(12) **Marcello** .... Sonates pour violoncelle et basse continue : Do majeur, sol mineur, fa majeur.
(30/33 - HARMONIA M - HM 30638)

(13) **F. Berwald** ...... Quatuor no 1 en sol mineur et Quatuor no 2 en mi bémol majeur.
(30/33 - CYCNUS - 30 CM 012)

(14) **Schubert** .... Quintette à cordes en ut majeur, op. 163.
(30/33 - PHILIPS - A 02208 L)

(15) **Schonberg** ...... Quintette pour instruments à vent, op. 26.
(30/33 - CRITERE - CRD 145)

(16) **Mozart** .... Grande Sérénade en si bémol majeur, no 10, K. 361.
(30/33 - SUPRAPHON - 10426)

(17) **J.-S. Bach** ...... Concertos pour violon, cordes et basse continue, no 1 en la mineur et no 2 en mi majeur - Concerto pour 2 violons et orchestre en ré mineur.
(30/33 - DEUTSCHE G. - 618820)

(18) **Mozart** .... Concerto violon et orchestre no 1, K. 207.
(30/33 - PHILIPS - L 02315 L)

(18) **Stravinsky** ...... Concerto en ré.
(30/33 - PHILIPS - L 02315 L)

(19) **Stravinsky** ...... Concerto en ré.
(30/33 - DEUTSCHE G. - 18794)

(19) **Prokofiev** .... Sonate.
(30/33 - DEUTSCHE G. - 18794)

(20) **Bruckner** .... 8e Symphonie.
(30/33 - DEUTSCHE G. - 18051/52)

(21) **Satie** .... Socrate.
(30/33 - C.D.M. - LDXA 8292)

(22) Histoire de France par les Chansons.
(17/33 - C.D.M. - LDY 4201)

ETUDE DE CHŒURS

par Suzanne MONTU

Professeur d'Education Musicale au Lycée de Jeunes Filles de Digne

Chœurs à voix mixtes

(Chorale de C.E.G. - Collèges - Lycées Ecoles Normales - Adultes)

Au seuil de l'été, période où les rencontres de groupes français et étrangers, les mouvements de jeunesse, les clubs et centres de vacances, organisent des réunions culturelles, des loisirs où chacun prend une part active, nous pensons que le chœur ci-dessous aura une place tout indiquée pour clore une soirée dans un enthousiasme de bon aloi.

Chœur à l'étude

CHANSON DE ROUTE (version à 4 voix mixtes), poème de Maurice Carême, musique de Robert Planel (éd. Costallat, 60, rue de la Chaussée-d'Antin, Paris-9e).

Vite appris, d'étendue vocale normale, facile à diriger étant exclusivement harmonique « note contre note » ce chœur, par l'essence même de son texte, est un hymne à la fraternisation entre groupes et peuples qui s'ignorent, il a d'ailleurs été composé pour réunir en un vaste ensemble, à l'issue d'un concert, les chorales allemande, hollandaise et françaises qui avaient participé à celui-ci. Ne peut-on voir ici une réplique à la célèbre ballade de Paul Fort *Si toutes les filles du monde pouvaient se donner la main ?*

Généralités.

Mouvement de marche *Modéré*, aucune brutalité, le rythme « noire-croche » sera rigoureusement respecté ainsi que les grandes nuances qui s'échelonnent du « piano » au « forte ».

Présentation.

Mettre en valeur l'enthousiasme, la jeunesse, le rayonnement, l'amour au sens large du terme, qui se dégagent de cette page.

Division et travail par phrase.

a) *Voici une chanson*
Si simple et sans façon.

Basses : justesse du « *sol* » et du « *do* », les choristes ayant peut-être tendance à chanter « *fa* » et « *ré* » qui appartiennent à l'accord parfait.

b) *Que filles et garçons*
Qui voudront la chanter.

Alti : travail méticuleux du chromatisme par le solfège ; identité absolue des sons répétés (mesure 7).

Ténors : mesure 8, 2e temps. Le « *la* » sera nettement perceptible quoique diminué.

Basses : mesure 7. Justesse du « *si bémol* ».

Parties simultanées :

1) Voix de femmes.

2) Voix d'hommes, mesure 5 : justesse des septièmes « *do-si bémol* » et « *ré-do* » : mesure 7 : justesse de la seconde « *si bémol-do* ».

c) Enchaînement « a » et « b ».

d) *L'entendront résonner*
Partout à l'unisson.

Alti : mesures 10, 11 et 12. Faire remarquer la différence existant entre ces mesures d'une part et les mesures 6, 7 et 8 d'autre part ; de la répétition précise du « *sol* » (mes. 10) dépend la suite de la phrase.

Ténors : mesure 11, 1er temps. Répétition du « *si bémol* ». Comparaison avec l'enchaînement mes. 6 et 7.

Parties simultanées :

1) Voix de femmes.

2) Voix d'hommes, mes. 11. Surveiller l'intervalle de seconde « *fa-sol* ».

e) Enchaînement depuis le début.

f) Refrain : *Marchons main dans la main*
En bandes vagabondes.

Les basses doivent marquer les temps sans brutalité avec des attaques précises sans pour autant raccourcir la valeur des noires pointées.

g) *Marchons main dans la main.*
Sur les chemins du monde.

Répétition de « f ». Lire « *les* » et non « *le* » mesure 19.

h) Enchaînement « f » et « g ».

i) *Nous verrons tous les hommes*
Nous sourire en chemin.

Soprani : mes. 22, « *si bémol* » dernière croche, toujours délicate à chanter juste, travail par le solfège.

Alti : mes. 21, 2e temps, « *la* », les choristes auront peut-être tendance à chanter un 3e « *si bémol* » ; mes. 23, la tierce majeure « *mi bémol-sol* » risque d'être imprécise. Solfège : observer au début de l'étude un léger arrêt sur le « *sol* ».

Ténors : nombreuses répétitions du « *si bémol* » parfois difficiles à obtenir rigoureusement identiques ; mes. 24, « *la* » piano mais précis.

Basses : mes. 23, « *mi bémol* » à travailler.

Voix simultanées : insister sur la précision de la dissonance (mes. 23) « *mi bémol-ré* ». Soprani et basses.

j) Enchaînement « f », « g », « i ».

k) *Unis comme nous sommes*
Marchons main dans la main.

Soprani : mes. 26. Rythme difficile, fâcheuse tendance à chanter une noire pointée sur le 1er temps et à décaler le second. Veiller à la justesse du 2e « *mi bémol* » sous la syllabe muette de « *sommes* » ; « *do* » (1re syllabe de marchons) à attaquer exactement sur le second temps.

Alti : travail par le solfège ; difficulté du « *la bémol* » et du « *sol bémol* ».

Ténors : mes. 25 et 26, « *si bécarre* », puis « *si bémol* » ; travail par le solfège.

Basses : mes. 26. Difficulté du « *mi bémol* ».

Voix de femmes : revoir si nécessaire la partie d'alto avec le nom des notes.

Voix d'hommes : justesse de la septième « *ré-do* » (mes. 25) et de la seconde « *fa-sol* » (mes. 27).

l) Enchaînement : « i », « k » ; refrain entier ; premier couplet et refrain.

m) Mise en place des nuances. Caractère général. Aucune altération de mouvement (100 à la noire pointée). Diminuer les syllabes muettes. Respecter la valeur exacte des demi-soupirs.

Observer les grands plans sans ajouter de « petites nuances ».

Mezzo forte : mes. 1 à 11.

Diminuendo : fin du couplet. Sans ralentir.

Piano : mes. 13 à 16.

Mezzo forte sans transition : mes. 17 à 22.

Crescendo assez brusque (mes. 23 et 24).

Forte (mes. 25 à 28) sans ralentir. Au dernier couplet affirmer les quatre derniers accords (main dans la main).

Couplets 2 et 3 : même caractère que le couplet 1.

Exécution par un groupe important.

Enfants et voix mixtes :

1er Couplet et refrain : à l'unisson par les voix d'enfants.

2e Couplet et refrain : voix de femmes : version à 3 voix égales (au verso de la version à 4 voix mixtes).

3e Couplet : version à voix mixtes étudiées ci-dessus (voix de femmes et d'hommes).

Refrain suivant le 3e couplet : les voix d'enfants se joignent aux voix de soprani.

L'enseignement de la Musique dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine

Depuis plusieurs mois nous sommes au courant de la très grave menace pesant sur cet enseignement.

Nous n'avons pas voulu ici faire état de cette pénible affaire pour ne pas gêner les diverses actions tendant à faire revenir les Pouvoirs publics sur une décision qui ne visait à rien moins qu'à le supprimer purement et simplement.

La situation semble fort heureusement s'éclaircir et l'on nous communique un compte rendu que l'on nous prie d'insérer.

Nous le faisons d'autant plus volontiers que nous connaissons la valeur de cet enseignement, vieux déjà de cent trente-six ans et qui toujours fut un exemple.

Il importe cependant de rester vigilant, car, on le verra ci-après, les concours de recrutement ne sont maintenus que pour 1964 et 1965 !

REUNION DE PROFESSEURS D'EDUCATION MUSICALE

Le dimanche 31 mai 1964, un groupe de professeurs de tendances syndicales diverses, ou non syndiqués, s'est réuni sur l'initiative du Syndicat général de l'Education nationale (C.F.T.C.) pour discuter de la situation de l'éducation musicale en France, et plus particulièrement dans la Seine, à tous les degrés, ainsi que des solutions à adopter en face des problèmes actuels.

Tous les ordres d'enseignement étaient représentés : premier et second degrés, propédeutique musicale, enseignement supérieur et Conservatoire national supérieur.

Cette première tentative de regroupement a permis un échange chaleureux d'idées en vue d'améliorer l'éducation et la vie musicales dans notre pays.

Le principal objet de cette réunion était le recrutement des professeurs d'Education musicale de la Ville de Paris : le concours habituel étant menacé de suppression et le cadre des professeurs menacé d'extinction.

(Pour le premier point, le danger a été momentanément écarté: lors d'une manifestation qui a eu lieu le jeudi 4 juin, à l'Hôtel de Ville de Paris, le préfet de la Seine a prévenu la délégation du maintien du concours en 1964 et 1965.)

Des exposés ont été faits sur l'enseignement musical :

— Dans le premier degré où il fut institué à Paris par décret en 1828.

— Dans le second degré où la création des classes nouvelles a permis des réalisations pédagogiques favorables à l'épanouissement des enfants par :

a) les recherches d'aptitude, rendues possibles avec le dédoublement des classes de sixième et cinquième,

b) l'organisation des options à partir des classes de quatrième.

Dans les deux degrés, les mauvaises conditions matérielles ont été évoquées :

— locaux : absence de salle spéciale de musique ;

— manque d'instruments de qualité ;

— nombre croissant des élèves ;

— insuffisance des horaires.

Des perspectives nationales ont été ouvertes :

— sur l'urgence de la formation des maitres, qui pourrait être assurée par l'option « Musique » aboutissant au baccalauréat artistique ;

Au point de vue pédagogique, l'emploi d'instruments de musique scolaires, percussion et flûtes à bec notamment, a retenu l'attention des participants à l'unanimité ; les techniques instrumentales étant adaptables à tous les âges et à tous les niveaux, de l'école maternelle aux classes d'option.

— l'annonce de la création d'un Institut pédagogique d'enseignement secondaire, commun aux disciplines Dessin et Musique. Nous souhaitons que cette création soit suivie de plusieurs autres sur le territoire national.

La réunion s'est terminée avec la participation de F. Beauplet, représentant l'enseignement du dessin.

Dans le cadre de son château de Lemperi, la ville de SALON de PROVENCE organise les réceptions ci-après :

LE 3 JUILLET 1964.

Soirée d'ouverture : Ballets de l'Opéra de Marseille, conduits par Joseph LAZZINI, accompagnés par l'Orchestre de la R.T.F. de Marseille.

LE 4 JUILLET 1964.

Ballets de l'Opéra de Marseille conduits par Joseph LAZZINI, accompagnés par l'Orchestre de la R.T.F. de Marseille.

LE 5 JUILLET 1964.

Pierre SANCAN - Récital de piano :

I. **Chaconne variée,** de Haendel.

II. **Sonata quasi una fantasia** (Clair de Lune), de Beethoven (adagio sostenuto - allegreto presto agitato).

III. **Nocturne,** de Chopin.
Deux Mazurkas, de Chopin.
Ballade n° 3, de Chopin.

IV. **Impromptu avec variation,** de Schubert.

V. Trois préludes : **La Puerta del Vino,** de Debussy ; **Feuilles mortes ; Feux d'artifices.**

VI. **Sonatine** (modéré, menuet, animé), de Ravel.

LE 6 JUILLET 1964.

Concert symphonique avec l'Orchestre de la R.T.F. de Marseille, direction J.-J. WERNER, soliste Janine MICHEAU.

I. **Ouverture de Manfred,** de Schumann.

II. **Création d'une Aubade pour cordes,** de Mihalowici.

III. **Symphonie n° IV,** de Mahler.
Soliste Janine MICHEAU.

LE 7 JUILLET 1964.

Récital d'orgues Georges DELVALLEE, en la Collégiale de Saint-Laurent :

I. Louis Couperin (1626-1661) : **Extraits du Livre d'Orgue** (chaconnes et pièces de fantaisie).

II. Trois époques du **Prélude de Choral** (Bach, Brahms, Werner).

III. Œuvres de Jehan Alain (1911-1940).

LE 8 JUILLET 1964.

Compagnie de Ballets Ginette BASTIEN, accompagnement symphonique par l'Orchestre de la R.T.F., direction J.-J. WERNER.

1° Partie romantique :

— **Aubes romantiques,** musique de Brahms.

— Notturno, extrait du **Songe d'une nuit d'été,** de Mendelssohn.

— **Fantoches,** ballet sans musique, extrait des **Fêtes Galantes** de Paul Verlaine.

— **L'Impossible amour,** d'après **Ruy-Blas,** de Victor Hugo, musique de Beethoven.

2° Partie moderne :

— **L'Univers du Robot,** musique d'André Jolivet.

— **Le Cœur froid,** musique de Manfred Welkel.

— **L'Au-delà du Miroir,** musique de Bela Bartok.

TARIF DES ABONNEMENTS

A. — L'EDUCATION MUSICALE

Abonnement simple

	Un an
FRANCE, COMMUNAUTE FRANÇAISE, TUNISIE, ALGERIE, MAROC et VIETNAM	F 22,—
ETRANGER	F 26,—

B. — ABONNEMENT COUPLE :

« L'EDUCATION MUSICALE - SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE »

	Un an
FRANCE, COMMUNAUTE FRANÇAISE, TUNISIE, ALGERIE, MAROC et VIETNAM	F 30,—
ETRANGER	F 35,—

C. — ABONNEMENTS PRIMES

A condition de nous procurer un, ou deux, abonnements nouveaux souscrits en même temps que votre renouvellement, le prix de ce renouvellement est ramené aux prix ci-dessous :

	Prix de votre renouvellement pour : un abonnement nouveau	deux abonnements nouveaux
D. — L'EDUCATION MUSICALE		
FRANCE, COMMUNAUTE FRANÇAISE, TUNISIE, ALGERIE, MAROC et VIETNAM	F 18,—	F 14,—
ETRANGER	F 21,—	F 16,—
E. — « L'EDUCATION MUSICALE - SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE »		
FRANCE, COMMUNAUTE FRANÇAISE, TUNISIE, ALGERIE, MAROC et VIETNAM	F 26,—	F 22,—
ETRANGER	F 29,—	F 25,—

N. B. — Pour envoi par avion, prière de nous demander le montant de la surtaxe aérienne.

Afin de faciliter la tâche de nos services, nous vous prions instamment de bien vouloir préciser qu'il s'agit d'un renouvellement et de mentionner le MOIS D'ECHEANCE que vous trouverez sur la première ligne de votre adresse imprimée.

Pour tout changement d'adresse, veuillez joindre 0,75 F et indiquer votre ancienne adresse ou joindre la dernière bande.

ABONNEMENT-PRIME

(modèle de formule à rédiger)

Je vous remets ci-joint (par mandat-poste - chèque bancaire - virement postal - versement à votre C.C.P. 1809-65 PARIS) (1), la somme de représentant :

1° Mon renouvellement et 1 abonnement d'un an.

2° Mon renouvellement et 2 abonnements d'un an.

Ci-dessous, en lettres capitales, mes nom, prénom et adresse et ceux des bénéficiaires des abonnements-primes.

(1) Rayer les mentions inutiles.

SCHOLA CANTORUM

269, Rue Saint-Jacques - PARIS-Ve - ODÉ. 56-74

ÉCOLE SUPÉRIEURE DE MUSIQUE DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par
Charles BORDES, Alexandre GUILMANT et Vincent d'INDY
Placée sous le Haut Patronage du Ministère des Affaires Etrangères
Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine et pour ses concerts, par le Ministère de l'Education Nationale

Directeur : **Jacques CHAILLEY**

Directeur Adjoint : **André MUSSON**

SECTION SPECIALE DE PREPARATION

aux examens et C.A.E.M. 1er degré et 2e degré

Aux concours d'entrée au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine) et Cours Normal de la Ville de Paris

CONCOURS DU PROFESSORAT

assuré par :

André MUSSON : Dictées Musicales ; Déchiffrage au piano et transposition — Françoise LENGELE : Harmonie ; Improvisation d'accompagnement — Paule DRUILHE : Culture générale ; Littérature ; Histoire de la civilisation — Michel GUIOMAR : Histoire de la Musique, Morphologie.

Etat (C.A.E.M. 1er et 2e degrés), Lycée La Fontaine, Ville de Paris et Cours Normal.

Directeur d'Etudes : André MUSSON.

B. BARON (direction chorale, solfège), R. BRYCKAERT (pédagogie, solfège), O. CORBIOT (commentaires de disques), F. LENGELE (harmonie, improvisation), A. MUSSON (dictées, déchiffrage), A. TALIFERT (chant), P. DRUILHE (correction de devoirs d'histoire des civilisations, d'histoire de la musique, d'analyse des œuvres littéraires et musicales), J.-E. MARIE (acoustique), P. MAILLARD-VERGER (analyse des œuvres musicales).

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves se préparant au professorat

Au début d'octobre, tous les élèves sont astreints à subir un examen de classement. Selon les résultats obtenus, ces élèves seront orientés soit vers une scolarité d'une année au terme de laquelle ils pourront être présentés à la première partie du Professorat ; soit vers une scolarité préparatoire. A la fin du premier trimestre, les élèves fréquentant cette classe préparatoire pourront être admis à la classe supérieure après avis du Conseil des Professeurs et si les notes obtenues au cours du trimestre le permettent.

Seuls les élèves titulaires de la première partie du C. A. sont dispensés de l'examen de classement.

Les études sont sanctionnées par les compositions trimestrielles portant sur toutes les épreuves figurant aux examens

Renseignements - Inscriptions au Secrétariat
de 9 h 30 à 12 h et de 14 h 30 à 19 h

TABLE DES MATIÈRES

ANNÉE SCOLAIRE 1963 - 1964

N°s 101 à 110 — Octobre 1963 à Juillet 1964

ANALYSES D'ŒUVRES MUSICALES

COURRIER DES LECTEURS

par J. Maillard

DISQUES

ÉTUDES DE CHŒURS

par S. Montu

EXAMENS ET CONCOURS

Etat, 1er degré :

Etat, 2e degré :

Centre National de préparation au C.A.E.M., Lycée La Fontaine.

Ville de Paris, 1er partie :

Ville de Paris, 2e partie :

Ville de Paris, cours normal :

Baccalauréat :

Ecoles normales :

Brevet Technicien métiers et commerces de la Musique.

HARMONIE
par M. Dautremer

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, DE LA CIVILISATION etc...

ICONOGRAPHIE
par P. Druilhe

LIVRES - MUSIQUE

PÉDAGOGIE

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

PUBLICIVIT - 3 BIS, RUE DE LA SABLIÈRE PARIS 14E   Dépôt légal : 2e trim. 1964   Directeur-Gérant : A. MUSSON